Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU
REDACTORI RESPONSABILI DE NUMĂR
ALINA LEDEANU
ANDREI BREZIANU

COPERTA

Vestigii la sanctuarul lui Apollo,
Caulonia.
Picioarele de marmură ale
zeului (470 î.e.n.)

https://biblioteca-digitala.ro

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacţional:

DAN HĂULICĂ redactor-şef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ, ALEXANDRU BACIU, GEO ŞERBAN, ANDREI BREZIANU

270-271

6-7 • 1983

SUMAR

GEORGE STEINER: *Forma tragică greacă; model şi posteritate*, fragment, în româneşte de Rodica Tiniş • 5

PIERRE VIDAL-NAQUET: *Zei şi oameni*, fragment, în româneşte de Zoe Petre • 11

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA: *Hybris şi echilibru la Eschil* • 13

ZOE PETRE: *Cetatea tragică* • 18

AUREL STROE: *Orestia — o raportare esenţială. Faţa ascunsă a Choephorelor.* Imagini din spectacolul *Orestia* — fotografii de Eugeniu Lupu • 24

https://biblioteca-digitala.ro

FRIEDRICH SCHLEGEL: Din *Fragmente* și din *Idei* • 55
AUGUST WILHELM SCHLEGEL: *Eschil. Coeziunea unei trilogii*, fragment, în românește de Mihai Isbășescu • 57
DAN GRIGORESCU: *Fundamente ale gîndirii romantice* • 59

•

VASILE NICOLESCU: *Turner, un Hamlet al culorii* • 64
glosse la monografia *TURNER* de PIERRE ROUVE

ALEXANDRU PALEOLOGU: *« Mai presus de toate . . . »* • 66
EDWARD GORDON CRAIG: *Index pentru zilele vieții mele*, fragmente, în românește de Antoaneta Ralian • 72
FLORIAN POTRA: *Istoria unui învins glorios* • 95

Argument la o corespondență inedită • 100

EDWARD GORDON CRAIG: 47 *inedite (*1934—37) *către Haig Acterian*, stabilirea și traducerea textului de Mihai Mîndra și Andrei Brezianu • 103
ARȘAVIR ACTERIAN: *Gordon Craig și România, — surprizele unei corespondențe* • 132

TADEUSZ KANTOR: *Teatrul morții*, în românește de Alina Ledeanu • 140
ALINA LEDEANU: *Memorie istorică și originalitate* • 148

DANUTA BIEŃKOWSKA

OLGA ZAICIK: *Vocație și pasiune* • 152
MARCEL MIHALAȘ: *O nouă antologie eminesciană* • 156

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL BRITANIC
ÎN MEMORIA LUI CORNELIU M. POPESCU

ALAN BROWNJOHN: *Semnificația unui premiu internațional* • 159
DENNIS DELETANT: *Cuvînt la decernarea premiului*, în românește de Ioana Beloiu • 160
ȘTEFAN STOENESCU: *Eminescu în engleză — spiritul și forma* • 162
ILIEȘ CÂMPEANU: *Eschil într-o nouă versiune engleză* • 166

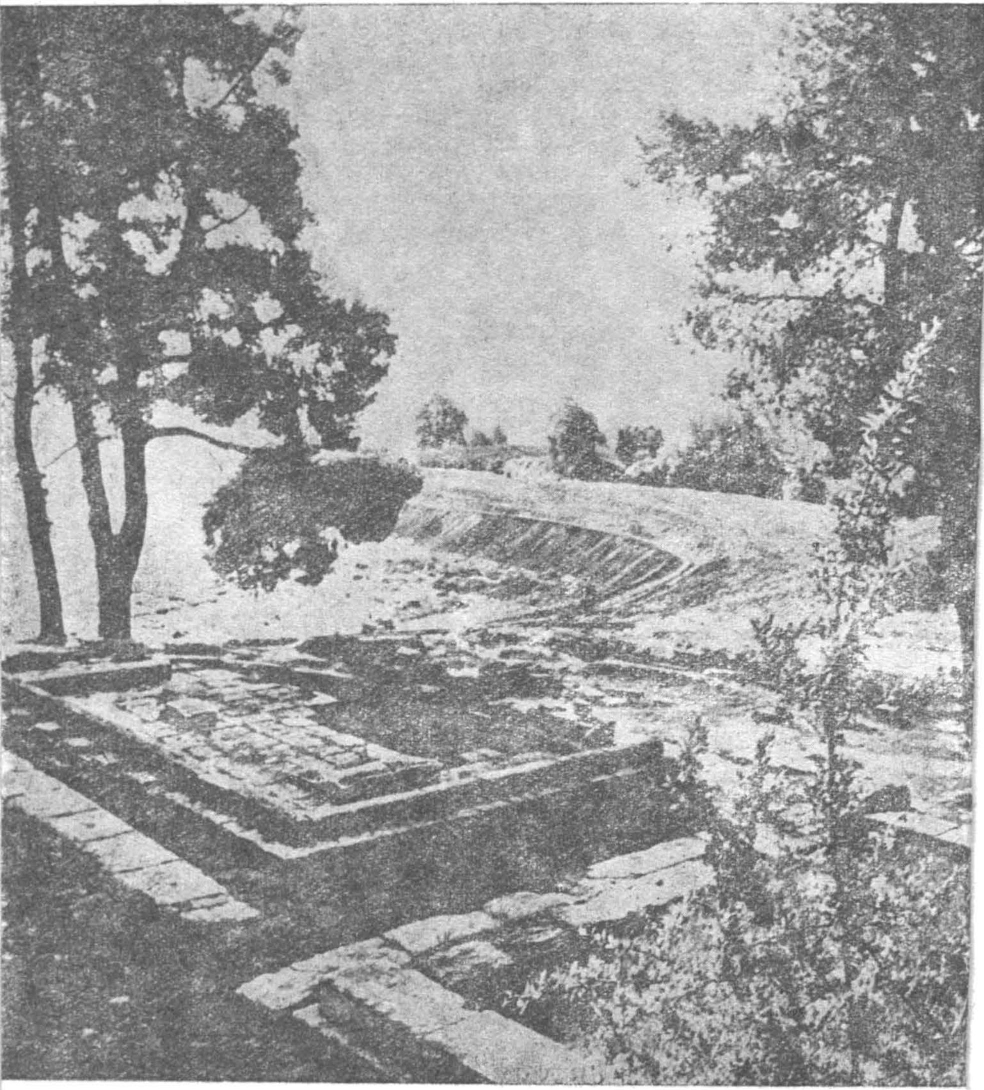
OVIDIU MAITEC
ARIPI ȘI PORȚI

Tehnico-fantasticul sculpturii: Ovidiu Maitec în dialog cu Theodor Redlow, cu numeroase imagini din creația sculptorului: fotografii de atelier — Mihai Oroveanu și Ștefan Maitec

BARBU BREZIANU: *Admirabilul domn Ede*

HÉLÈNE PARMELIN: *Călătorie în tărîmul Picasso* (3), în românește de Cristina Häulică • 173

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

GEORGE STEINER

FORMA TRAGICĂ GREACĂ

model şi posteritate

Toţi oamenii sînt conştienţi de prezenţa tragediei în viaţă. Dar ca primă formă a dramei, tragedia nu este universală. Arta orientală cunoaşte violenţa, durerea şi lovitura dezastrului natural sau urzit de om ; teatrul japonez este plin de cruzime şi de morţi rituale. Dar acea înfăţişare a suferinţei lăuntrice şi eroismului personal pe care noi o numim dramă tragică este caracteristică tradiţiei occidentale. Ea a devenit într-o atît de mare măsură parte integrantă a concepţiei noastre despre posibilităţile conduitei umane, *Orestia*, *Hamlet* şi *Phèdre* sînt atît de adînc înrădăcinate în viaţa noastră spirituală, încît uităm cît de ciudată şi de complexă este ideea de a re-prezenta chinuri intime pe o scenă publică. Această idee şi

---

* (Fragmente din *Moartea tragediei*).

◀ Vestigiile incintei sacre de la Olympia, destinate ofrandelor cetăţii Gela.

https://biblioteca-digitala.ro

viziunea despre om pe care o implică sînt de origine greacă. Și, aproape pînă în momentul declinului lor, formele tragice sînt elene.

. . . Anumite idei fundamentale jucau rolul unui focar, fiind atît un izvor de lumină cît și un centru spre care convergeau toate perspectivele. Mă refer la concepte precum prezența supranaturalului în viața oamenilor, taina iertării și pedepsei divine, ideea predestinării (prezicerea oracolului în legătură cu Oedip, profeția făcută lui Macbeth de vrăjitoare, sau legămîntul încheiat de Dumnezeu cu poporul său în *Athalie*). Mă refer la ideea că structura societății este un microcosm alcătuit după modelul cosmosului și că istoria ilustrează principiul răsplății și pedepsei, ca și cînd ar fi o moralitate pusă în scenă de zei pentru a ne instrui.

Aceste concepții și modul în care au fost transpuse în poezie sau generate de forma poetică sînt parte integrantă a vieții Occidentului din timpul lui Eschil pînă în cel al lui Shakespeare. Și cu toate că în epoca lui Racine poziția lor era, după cum am arătat, din ce în ce mai precară, ele sînt încă vii în teatrul lui. Aceste concepții constituie forța esențială care susține convențiile tragediei. Prezența lor este tot atît de decisivă în *Orestia* și *Oedip* ca și în *Macbeth*, *Regele Lear* și *Phèdre*.

. . . Dacă privim cei două mii cinci sute de ani care ne despart de tragedia greacă, vom fi izbiți de constatarea că în istoria dramei tragice nu există aproape de loc o continuitate sau o tradiție clară. Ceea ce ne impresionează este sentimentul că avem de-a face cu o serie de apariții miraculoase. La intervale lungi și în locuri diferite se concentrează brusc elemente de limbă, de fapte materiale și de talent individual care duc la crearea unui corp de opere dramatice grave. Din întunericul înconjurător ies energii care se unesc pentru a da naștere unor constelații de intensă radiație, dar cu o viață destul de scurtă. Asemenea momente înalte au existat în Atena lui Pericle, în Anglia din perioada 1580—1640, în Spania secolului al XVII-lea, în Franța anilor 1630—1690. De atunci, acea îmbinare necesară a cadrului istoric și a geniului personal se pare că s-a produs numai de două ori: în perioada 1790—1840 în Germania și, mult mai difuz, la începutul secolului nostru în Țările Scandinave și în Rusia, care au dat, atunci, cele mai bune drame ale lor. Nu în alte perioade și nici în alte țări. De aceea, într-o perspectivă largă, ceea ce trebuie remarcat ca excepțional este prezența, nu absența unui teatru tragic viu. Apariția talentului necesar într-o conjunctură propice este rară. Pe de altă parte, condițiile materiale ale teatrului sînt rareori favorabile tragediei. E drept însă că acolo unde fuziunea elementelor potrivite se realizează, nu găsim doar un singur

https://biblioteca-digitala.ro

geniu izolat: Eschil este urmat de Sofocle și Euripide; Marlowe, de Shakespeare, Johnson și Webster; Corneille, de Racine. O dată cu Goethe au apărut și Schiller, Kleist și Büchner; Ibsen, Strindberg și Cehov erau toți în viață în 1900.

«Orestia» de Eschil: un caz aparte

... După secolul al XVII-lea, scriitorul de tragedii s-a aflat în fața unui permanent conflict de idealuri. Trebuia el oare să adopte convențiile extrase de neoclasicism din operele lui Eschil, Sofocle și Euripide, sau trebuia să se adreseze tradiției shakespeariene, a dramei deschise? Această problemă a unor stiluri rivale era, în sine însăși, o problemă dificilă: dar dincolo de ea se afla o dilemă încă și mai crucială. Avea oare scriitorul modern forța de a crea o tragedie care să nu fie iremediabil umbrită de realizările teatrului grec și elizabetan? Putea un om așterne cuvîntul « tragedie » pe o pagină albă fără să audă în spatele lui imensa prezență a *Orestiei*, a lui *Oedip*, a lui *Hamlet* și a *Regelui Lear*?

... Educația este dirijarea dezvoltării naturale. În concepția lui Goethe, scînteia divină din om este faptul că el poate fi educat. Acolo unde această scînteie dăinuie, ca în bătrînul Faust, nu există motiv de disperare sau de damnațiune. Literatura trebuie să educe, dacă nu prin precepte explicite, cel puțin subliniind, prin acțiune și prin personaje, calitatea autoperfecționării. Acesta este leitmotivul din *Wilhelm Meister*, *Iphigénie* și *Faust*. E, de asemenea, speranța exprimată în finalul lui *Torquato Tasso*.

Evident, în acest ideal al dezvoltării și educației există un refuz implicit al tragediei. În tragedii ca *Oedip* și *Regele Lear* are loc într-adevăr un anumit progres spre autocunoaștere. Dar el este realizat cu prețul unor cumplite suferințe. Personajele tragice sînt educate de dezastru și ating desăvîrșirea în moarte. Numai *Orestia* (opera preferată a lui Goethe, dintre dramele tragice grecești) se termină cu afirmarea unui progres categoric; dar *Orestia* reprezintă un caz foarte aparte.

... În istoria dramei occidentale, cumpăna apelor nu trebuie situată între drama antică și cea elizabetană, ci între drama lui Shakespeare și cea neoclasică. *Orestia* și *Hamlet* stau alături, făcînd parte din aceeași sferă a tragicului.

Artă și public

Trebuie să observăm că teoriile care caută să explice schimbările petrecute în diferite arte prin natura publicului respectiv, sînt extrem de greu

https://biblioteca-digitala.ro

de susţinut cu documente. Noi nu ştim aproape nimic despre compoziţia socială şi despre temperamentul publicului atenian. Oare în afară de un foarte mic număr de spectatori, cîţi dintre cei ce veneau la Teatrul lui Dionysos gustau într-adevăr a zecea sau a douăsprezecea versiune a mitului lui Oreste? Sau poate participau la spectacol deoarece acesta era o activitate rituală impusă de obiceiurile *polis*-ului? Nici despre publicul elizabetan nu ştim prea multe lucruri. Există mărturii care ne fac să credem că dramaturgii elizabetani au avut un noroc excepţional, publicul pentru care au scris fiind, în acelaşi timp, foarte variat şi totuşi omogen. Se pare că acesta a cuprins toate straturile sociale de la aristocraţi la servitori, ilustrînd abundent diferite forţe şi tradiţii spirituale care acţionau în viaţa elizabetană. În acelaşi timp, publicul shakespearian pare a fi constituit o comunitate de tipul celei descrise de Heller. Spectatorii aveau o anumită scară de valori şi anumite credinţe comune care îi permiteau dramaturgului să conteze pe o reacţie comună a imaginaţiei lor. În *Hamlet*, nobilul şi lacheul au găsit probabil surse foarte diferite de încîntare. Dar nici unul nu avea nevoie de note de subsol sau de un comentariu special care să-l pregătească pentru posibilitatea unei acţiuni cu fantome şi pentru raportarea implicită a conduitei umane la o scară de valori ce se întinde de la spiritul angelic la materia neînsufleţită.

Sau, cel puţin, aşa presupunem. Cînd folosim opera de artă însăşi pentru a dovedi ceva în legătură cu publicul căreia îi era destinată, noi judecăm *a posteriori*. De fapt, nu ştim nimic cu certitudine.

Totuşi, despre publicul secolului al XIX-lea se pot spune o serie de lucruri. Devenind mai democratic, nivelul lui cultural a scăzut. Publicul lui Racine era, în cea mai mare parte, o societate închisă, în care păturile mai joase ale vieţii sociale şi economice nu prea aveau acces. De-a lungul întregului secol al XVIII-lea, centrul de gravitate al societăţii s-a deplasat spre clasele mijlocii. Revoluţia franceză, care în esenţă a însemnat victoria burgheziei militante, a accelerat această schimbare. În *Essay on the Drama*, Walter Scott arată că lărgirea publicului a dus la scăderea nivelului operelor dramatice. Directorii teatrelor şi dramaturgii nu mai ofereau spectacole pentru o aristocraţie cultă sau pentru o elită provenind din rîndul magistraţilor şi marilor financiari ; ei încercau să atragă familia burgheză, cu lipsa ei de pregătire literară şi cu preferinţa ei pentru patos şi finaluri fericite.

Un element încă şi mai important a fost scăderea categorică a rolului teatrului în societate. Cînd mergea la teatru, spectatorul secolului al XIX-lea nu participa la un act religios sau civic, aşa cum făceau atenienii ; el nu era conştient de nici unul dintre elementele de rit festiv care par să se fi transmis din Evul Mediu în teatrul elizabetan ; el nu participa nici

https://biblioteca-digitala.ro

măcar la o înaltă ceremonie de tipul celor de la Versailles. El alegea pur şi simplu unul dintre tot mai numeroasele mijloace de destindere care i se ofereau. Drama începea să devină ceea ce este astăzi: o simplă distracţie. Şi spectatorul burghez din perioada romantică nici nu voia altceva. El nu era pregătit să se expună riscului terorii şi revelaţiei, implicit în tragedie. El dorea să palpite cîteva clipe sau să viseze în tihnă. Cînd intra din stradă în sala de teatru, el nu părăsea realul pentru o lume şi mai reală (aşa cum fac cei dispuşi să suporte o confruntare cu lumea imaginaţiei lui Eschil, Shakespeare sau Racine); el ieşea din sfera violentelor solicitări ale istoriei curente şi intereselor economice, pătrunzînd în domeniul odihnitor al iluziei.

Acesta e un fapt de importanţă crucială.

Marile opere literare trec încontinuu frontierele, chiar şi sub forma parodiei sau a interpretării greşite. *Orestia*, *Hamlet* şi *Faust* sunt bunuri universale, deşi poezia lor esenţială este intraductibilă. Elementele de intrigă, personajele şi subiectul par să păstreze suficientă forţă pentru a avea succes în limbi străine, inclusiv în traduceri inferioare originalului. Chiar şi într-o versiune în proză, în limbaj modern, *Antigona* sau *Macbeth* ne subjugă imaginaţia. Fără îndoială, absenţa acţiunii fizice din tragedia clasică franceză face ca întrega povară a sensului să fie purtată de limbă. Dar acest lucru este valabil şi pentru o mare parte a dramei greceşti. Este greu de crezut că în versul francez ar exista o rezistenţă inerentă la traducere. E adevărat că orice poezie bună nu poate fi redată decît aproximativ cînd e transpusă în altă limbă. Dar Ştefan George şi Rilke au arătat cît de frumos pot fi redate în germană, o limbă cu o sintaxă total diferită, unele dintre poeziile franceze cele mai caracteristice. Sau să ne gîndim la recenta penetrare în engleză a stilului exotic, fluid, al acelui mult supraestimat poet, Saint John Perse.

Limbajul necesar al versului

Timp de peste două mii de ani, noţiunea de vers a fost aproape inseparabil legată de cea de dramă tragică. Ideea de «tragedie în proză» este ciudat de modernă, şi pentru mulţi poeţi şi critici ea rămîne paradoxală. Avem aici de-a face cu raţiuni istorice şi cu raţiuni legate de tehnica literară. Dar există şi cauze adînc înrădăcinate în modul nostru comun de a înţelege calitatea limbajului. Am spus «vers» şi nu «poezie», pentru că poezia poate fi o virtute a prozei, a matematicii sau a oricărei activităţi spirituale creatoare. Poeticul e un atribut; versul este o formă tehnică.

https://biblioteca-digitala.ro

În literatură, versul a precedat proza. Literatura înseamnă eliberarea limbii de cerinţele utilităţii şi comunicării imediate. Ea ridică discursul deasupra vorbirii obişnuite pentru a-l folosi în invocaţii, pentru a-l transforma într-un ornament sau pentru a-l face memorabil. Mijloacele naturale de realizare a acestei elevaţii sînt ritmul şi prozodia explicită. Prin faptul că nu e proză, că foloseşte metrul sau rima sau un motiv formal care se repetă, limba impune spiritului senzaţia că se află în faţa unui fapt neobişnuit, iar forma ei rămîne întipărită în memorie. Ea devine vers. Noţiunea de proză literară este foarte sofisticată. Mă întreb dacă ea avea vreo semnificaţie înainte de apariţia discursurilor consemnate sau inventate de Thucydide în relatarea războiului peloponeziac şi înainte de dialogurile lui Platon. Acestea sînt operele în care întîlnim pentru prima dată sentimentul că proza poate aspira la demnitatea şi la «distincţia» literaturii. Dar Thucydide şi Platon îşi fac apariţia tîrziu în evoluţia literaturii greceşti şi nici unul dintre ei nu s-a ocupat de dramă.

Este sigur că tragedia greacă a fost scrisă, de la bun început, în versuri. Ea s-a născut din ritualuri arhaice cu caracter festiv sau de lamentaţie şi era inseparabilă de folosirea limbii într-un stil înalt, liric. Drama atică reprezintă o îmbinare de vorbire, muzică şi dans. În toate acestea, centrul vital este ritmul, şi atunci cînd limba este ritmată (cuvintelor impunîndu-li-se o mişcare ordonată), ea devine vers. În *Orestia*, nu mai puţin decît în *Bachantele*, care este poate ultima dintre marile creaţii ale imaginaţiei tragice greceşti, acţiunea dramei şi experienţa morală a personajelor sînt pe deplin unite cu forma metrică. Tragedia greacă e cîntată, dansată şi declamată. În ea nu este loc pentru proză.

De altfel, de foarte timpuriu mintea a sezisat o legătură între formele poetice şi acele categorii ale adevărului care nu pot fi verificate direct. Noi continuăm să vorbim despre «adevăr poetic» cînd vrem să spunem că o afirmaţie poate fi falsă sau lipsită de sens, dacă o judecăm după criterii empirice, conţinînd totuşi, în acelaşi timp, un adevăr important şi incontestabil într-un domeniu moral, psihologic sau formal. Adevărurile mitologiei şi ale experienţei religioase sînt, în mare parte, de acest ordin. Proza îşi supune afirmaţiile unor criterii de verificare care sînt, de fapt, străine de realităţile mitului sau inaplicabile acestora. Dar tragedia greacă se bazează tocmai pe aceste realităţi. Subiectul legendei tragice, indiferent dacă ne vorbeşte de Agamemnon, de Oedip sau de Alcesta cea smulsă din Infern, nu poate fi supus examenului prozaic. După cum spune Robert Graves, imaginaţia are drepturi extrateritoriale — şi acestea sînt apărate de poezie.

În româneşte de RODICA TINIŞ

https://biblioteca-digitala.ro

ZEI ŞI OAMENI

Într-o tragedie ca *Bachantele* lui Euripide (406), pătrunderea unui zeu deghizat, Dionysos, în lumea oamenilor, neliniştitoarea-i proximitate, pune în mişcare tragicul. În piesele lui Sofocle, timpul zeilor şi timpul oamenilor sînt despărţite, dar cel dintîi e cel care dă seama, în ultimă instanţă, de celălalt. Înţelesul oracolelor se modifică treptat pînă ajunge la transparenţa finală. Epifaniile sînt puţin frecvente: Atena la începutul tragediei lui Aias, Herakles divinizat la sfîrşitul celei a lui Philoctet.

La Eschil, interferenţa între lumea divină şi lumea oamenilor e permanentă. Cele două universuri se reflectă unul pe celălalt. Nu există conflict uman care să nu traducă un conflict între forţele divine. Nu există tragedie umană care să nu fie şi o tragedie divină.

Nu-i vorba de vreun « încă nu ». Nu-i vorba să credem că Eschil trăieşte în cine ştie ce lume primitivă încă neînstare să conceptualizeze raportul omului cu zeii, al omului cu natura. Dominaţia lui Zeus, transcendenţa lui Zeus, triumful final al lui Zeus se află la orizontul întregii opere a lui Eschil, tot aşa cum vor fi la orizontul

* Din *Eschyle, le passé et le présent*. Préface, în Eschyle, *Tragédies* Gallimard 1982, p. 7—39 (trad. p. 20—27).

operei lui Sofocle. Dar Zeus creat de Sofocle e în afara istoriei, Zeus are o istorie la Eschil, cum avea și la Hesiod, o istorie căreia el îi pune capăt.

« Un zeu era măreț cîndva, întrecîndu-se pe sine într-o îndrăzneală nerăbdătoare de orice înfruntare: într-o bună zi nici nu se va mai povesti că a fost. Un altul venit pe urme l-a aflat și biruitorul și sfîrșitul. Dar omul care din tot sufletul slăvește numele triumfător al lui Zeus vădește cea mai înaltă înțelepciune ». Acesta e neamul Uranizilor: Uranos, Cronos, Zeus în *Agamemnon*. Dar o altă istorie ar fi fost și ea cu putință. *Prometeu* e o tragedie din lumea zeilor. Zeus e tiran și Prometeu e sclav, dar e un sclav stăpîn al timpului, putîndu-i impune lui Zeus aceeași repetare a crimei care îi caracteriza pe Atrizi și pe Labdacizi: ieri, Cronos împotriva lui Uranos, apoi Zeus împotriva lui Cronos, mîine, fiul lui Zeus împotriva părintelui său. În această ciudată tragedie, Kratos — Dominația, Puterea — apare pe scenă alături de Bia — Violența, Forța.

În *Orestia*, conflictul dintre tinerii zei ai cetății și străvechile zeități ale sîngelui scandează trilogia în același mod cu înfruntarea între neamul lui Agamemnon și Clitemnestra. Mulți exegeți moderni au fost în această privință victimele iluziei istorice pe care le-a oferit-o Eschil. Ei au crezut cu adevărat că această opoziție exprima o mutație și că Eschil dramatiza trecerea de la o religie telurică și naturalistă la o religie civică, de la matriarhat la patriarhat, de la clan la cetate [1]. Nu e însă vorba de istorie, ci de o dramatizare a prezentului.

Oamenii sînt în căutare de semne. Universul lor relativ e cel al Persuasiunii, *Peithô*. Dar e oare Persuasiunea sacră pe care o evocă Atena în finalul *Eumenidelor*, « cea care dă cuvîntului (ei) magica suavitate » și care preface Eriniile în Eumenide, sau *Peithô* înșelătoare pe care o invocă la începutul *Choeforelor* corul și care o duce pe Clitemnestra către moarte tot așa cum o ajutase să-l ucidă pe Agamemnon? Semne caută să descifreze și să răstălmăcească și Eteocle ascultîndu-l pe mesager cum descrie, unul după celălalt, scuturile din *Cei șapte împotriva Tebei*, aceste semne care compun treptat, *pentru noi*, un ansamblu pe care *noi* îl putem descifra, mai limpede decît o face Eteocle însuși, aceste semne care exprimă, în ultimă instanță, triumful lui Zeus, mîntuirea cetății, moartea celor doi regi.

Semne iarăși: visele, niciodată cu totul transparente. Semne, în fine, prevestirile. Așa, la începutul tragediei *Agamemnon*, amintirea prevestirii care a însoțit pornirea către Troia:

« Doi regi ai păsărilor se iviră în fața regilor ce stăpîneau corăbiile, unul în întregime negru, celălalt cu spinare albă. Au apărut lîngă palat, din partea brațului ce ține lancea, sus, în văzul tuturor, în timp ce devorau, cu pui cu tot, o iepuroaică ce stătea să fete, acum lipsită de putința goanei de pe urmă ». Calchas proorocul rostește un început de explicație: cei doi vulturi sînt Atrizii și ei vor cuceri Troia, dar o vor face violînd regulile vînătorii, ucigînd animale inocente, împotriva legii instituite de Artemis, stăpîna naturii sălbatice, și astfel vor dezlănțui furtuna. Cine

[1] Cf. George Thomson, *Aeschylus and Athens*, Londra, 1941, cu numeroase reeditări.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

e iepuroaiaca grea? Deopotrivă și Troia, și Ifigenia, jertfită de propriul ei tată, și copiii inocenți, victime ale ospățului oferit lui Thyeste de Atreus. Această polisemie, supradeterminarea prevestirilor, e tipică pentru Eschil. Dar rețeaua de imagini și metafore se adaogă rețelei prevestirilor. Atrizii sînt « reprezentați » de acvile, păsări ale înaltului, sînt și comparați cu vulturii, păsări de jos, hrănindu-se avid cu mortăciuni. « Cumpliți, dădeau strigăt de luptă din chiar inima lor plină de furie, asemeni vulturilor care, zdrobiți de durere pentru puii lor, se rotesc deasupra miriștei bătînd văzduhul cu mari zbateri de aripi, în zădărnicita grijă cu care își păziseră urmașii în cuib ». Să nu încercăm să despărțim poezia de sensul tragic al operei lui Eschil. Ele reprezintă una și aceeași dimensiune a textului. Între metaforă și prevestire, între imagine și semnul trimis de zei, există o continuitate perfectă, ca și cînd puiii de lei ori acvilele din vedenii sau din comparații ar țîșni dintr-o dată pe scenă. Această continuitate este, poate, aspectul cel mai surprinzător al artei lui Eschil.

Între obscuritatea universului și lumea zeilor care nu e cea a transparenței nu stau doar vise, prevestiri și imagini; există și intermediari—ghicitorii, profeții. Și aici, între interpretul unui vis metaforic și personajul avînd statut de ghicitor nu există soluție de continuitate. La începutul *Choeforelor*, amintirea crimei Clitemnestrei (sau, dacă vrem așa, remușcarea) este numită « profet », mai precis încă interpret al viselor: « Într-o prea limpede rostire, de groaza căreia ți se ridică părul în cap, profetul care în aceste case vorbește cu glasul viselor, suflînd din adîncul somnului a răzbunare, în miez de noapte, în inima palatului, rostindu-și oracolul într-un răcnet de spaimă, greu s-a abătut asupra cămării femeilor. Și, deslegînd aceste vise, cei al căror glas este de zei chezășuit au deslușit că, sub pămînt, morții se jeluie aspru și sînt furioși împotriva ucigașilor lor ». Există în tragediile lui Eschil multe înfățișări ale ghicitorului și ale artelor mantice. Personajul lui Calchas, de pildă, se epuizează în interpretarea prevestirii cu iepuroaica ce stătea să fete. Amfiaraos adică « omul cu îndoit blestem », așa cum Polinice e « omul cu nenumărate conflicte » — aceste jocuri de cuvinte sînt constante la Eschil și au rolul lor în supradeterminarea textului — Amfiaraos, așadar, este un personaj descris, nu un personaj reprezentat, figurînd pe scenă. El el unul din « Cei șapte », și ca atare sortit morții, dar e și proroc și-și cunoaște destinul. În scena centrală a dramei, el îl blestemă și pe Tideu, cel dintîi dintre eroi, și pe Polinice, cel din urmă. Dintre toate scuturile, îndelung descrise, doar al lui nu poartă nici un semn, « căci el nu vrea să pară un erou », ci să fie erou ». Dintr-o dată, ghicitorul, adică cel ce dă sens, trimite scuturile tovarășilor săi din lumea existenței în cea a aparenței și ne cheamă să le interpretăm ca simulacre.

Proorocii lui Sofocle — Tiresias, de pildă, în *Antigona* și în *Oedip-rege* — nu sînt decît prooroci. Ei anticipează tr agedia, dar sînt la marginea ei, așa cum sînt și la Sofocle, și la Eschil însuși, mesagerii, crainicii sau servitorii.

◀ Cap de amazoană, sub lovitura mîinii lui Herakles

https://biblioteca-digitala.ro

Pitia din Delfi apare la începutul *Eumenidelor*, desluşind trecutul unui loc sacru, un trecut care prefigurează ce va deveni Atena la sfîrşitul trilogiei, un loc unde forțele divine sînt reunite, nu confruntate; trecutul, dar nu viitorul, își îndreaptă cuvîntul spre Apolon, zeu tămăduitor şi interpret al miracolelor.

Singurul intermediar între trecut, prezent şi viitor a cărui soartă nu se joacă în tragedie este fantoma lui Dareios, modelul mort al bătrînului rege lucid, adică al regelui imposibil, care nu apare în scenă decît pentru a-l condamna pe tînărul rege nebun.

Apolon e deopotrivă zeu oracular și zeu exeget. Oracolul lui l-a împins pe Oreste să-şi ucidă mama. Dar, în procesul care se instituie la Atena şi care trebuie să dea glas unui drept încă inexistent, Apolon e şi martor, şi parte, cum sînt şi Eriniile. Două personaje ale lui Eschil realizează integral această fuziune între calitatea de proroc şi cea de personaj tragic: o femeie, Casandra, un zeu — Prometeu.

Zeu-ghicitor, zeu-tămăduitor (incapabil să-şi tămăduiască propria suferință) intermediar între zeii nemuritori şi oamenii cărora le-a dat meşteşugurile şi deprinderile vieții în societate, anunțînd singurului personaj uman al dramei, Io, care-i va fi soarta, Prometeu este deopotrivă victima şi stăpînul tainei de care depinde viitorul lui Zeus. Muritorii îi sînt trecutul, mîntuirea lui Zeus îi e viitorul, suferința lui prezentă, sfîşierea între trecut şi prezent fac din el un personaj tragic. Casandra, victimă a lui Apolon şi dăruită cu harul acestuia, pătrunde în palatul Atrizilor stăpînind deopotrivă trecutul — trecutul uciderii fiilor lui Thyestes—şi viitorul: uciderea lui Agamemnon, propria ei moarte: « şi iată, azi, proorocul care m-a făcut prooroc mă duce chiar el spre sorocita moarte »; ca să nu mai vorbim de viitorul mai îndepărtat, cel al răzbunării lui Oreste. Discurs «fără enigme »: de data aceasta obscuritatea nu stă în cuvinte, ci în personaj.

Între zei şi oameni, modul firesc de comunicare e sacrificiul, această născocire a lui Prometeu. Dar, tocmai, în lumea tragică a lui Eschil nu există sacrificiu normal, orice sacrificiu e « corupt » [1] în *Orestia* ca şi în *Cei şapte*, orice sacrificiu încercat se întrerupe, ca acela săvîrşit de regina *Perşilor*. Dimpotrivă, orice ucidere — a unui frate, a unei fiice, a unui soț, a unui tată — orice crimă e descrisă în termenii unei sacrificări. Sinuciderea proiectată în *Rugătoarele* capătă şi ea forma unei jertfe aduse zeilor din Argos. Norma nu e instituită în tragedia greacă decît pentru a fi încălcată sau fiindcă transgresiunea s-a comis deja; în acest chip tragedia greacă aparține lui Dionysos, zeu al confuziei, zeu al transgresiunii.

În româneşte de ZOE PETRE

---

[1] Cf. Froma I. Zeitlin, *The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' « Oresteia »*, TAPLA, 96, 1965, p. 463—508.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

HYBRIS ŞI ECHILIBRU LA ESCHIL

Continuăm de milenii a ne uimi contemplînd superba construcţie intelectuală a unui cosmos şi-a unei ordini universale necesare, închegată treptat în gîndirea greacă pînă în secolul V î.e.n., secol înflorit de libertăţile fiinţei şi ale cetăţii, anevoios cîştigate şi apărate împotriva « barbarilor » negreci cu o îndîrjire exemplară. Şi în această edificare în ordinea intelectului ne turbură, pînă astăzi, mai cu seamă modalităţile prin care poeţii tragici au încercat ca, între destin *(moira* cea redutabilă) şi zeii păstrători ai ordinei prin divina justiţie *(diké)*, să situeze, inteligibil şi convingător, suferinţa şi zbaterea aprigă a fiinţei omeneşti. Fiecare dintre poeţi, după geniul său, a înţeles altfel şi a motivat diferit locul omului în inextricabilul labirint al contingentului în care lumina apolinică, religia delfică cereau raporturi de clarităţi raţionale. În gîndul grecilor mai vechi, după cum se citeşte în versurile homerice, condiţia umană era supusă, prin condiţia însăşi a existenţei, durerii şi morţii, destinului ineluctabil. Poeţii tragici însă, expresie a unei vremi intrate într-o vîrstă a limpezimilor geometrice care nu se puteau obţine decît prin articularea unor nexuri cauzale şi pe harta acţiunilor şi reacţiilor în universul uman, au căutat explicaţiile intervenţiei destinului în existenţă printr-o corelare de o natură cu totul particulară. Regulei de aur a măsurii (într-o etică după cum se ştie, geometric articulată) i s-a opus nemăsura echilibrului fiinţei, atît de precar, atît de greu dobîndit prin virtute *(arete)*, i s-a opus *hybrisul*, *hamartia*, grava încălcare a normelor stricte, nu numai interioare, ci şi a celor guvernînd raporturile dintre indivizi şi colectivitate, dintre indivizi şi zei, încălcare atrăgînd automat aproape intervenţia drastică a destinului.

Cum bine se ştie, la eroii sofoclieni voluntarismul de o nemăsurată putere, la eroii lui Euripide pasionalitatea deslănţuită aduc deasupra capetelor lor ghilotina

◀ Capul zeiţei Hera

https://biblioteca-digitala.ro

tragică. La piosul, solemnul, ştiutorul Eschil însă, vinovăţia tragică era măsurată altfel. Eroii săi nu mai erau nici integral supuşi irezistibilului decret al destinului căruia, la Homer, nici zeii nu i se puteau opune, dar nici nu căpătaseră încă autonomia destul de modernă de altfel a personagiilor sofocliene. Un joc strîns de raporturi îi lega între ei, cu cei dinaintea lor şi de după ei, şi cu fundalul pe care încă se desluşeau, nu întotdeauna poate foarte limpede, puterile active din cosmos, puterile ordonatoare.

S-a vorbit mult, adesea cu exaltare, despre libertatea eroilor lui Eschil. În fapt, aceştia erau şi nu erau liberi. Uneori îi mîna, ca în *Cei şapte contra Tebei*, un impuls iraţional cumplit, venit din străfunduri, lucrînd în prelungirea dramei labdacide, dincolo de paravanul fragil al raţionalităţii. Împinşi de blestemul părintesc, ingraţii fii ai lui Oedip se luptă încrîncenaţi şi mor unul de mîna celuilalt. Fireşte, tragedia aceasta marchează un prag de jos în creşterea omului spre stăpînirea puterilor obscure care-l agită (de unde şi intensitatea lirică extraordinară, accentele acelea care scandează parcă o euritmie tragică în crescendo-uri vehemente). Căci în *Perşii*, *hybrisul* e săvîrşit de orgoliul despotului asiatic căruia grecii îi stau împotrivă clari, luminoşi, întru totul stăpîni pe valorile lumii dominate de echilibrul apolinic pe care o reprezintă. Iar *Prometheu înlănţuit* desfăşoară o acţiune tragică cu un caracter destul de încifrat, fiind vorba de dispute între nemuritori, de atribute deosebite ale unor divinităţi mai vechi şi mai noi, de grade de iniţiere în ştiinţe tainice şi aşa mai departe.

Deci dacă *Hiketidele* ne pare mai puţin relevantă din acest punct de vedere, întrebările cu privire la libertatea săvîrşitorilor de acţiuni generatoare de consecinţe tragice se cad a fi puse cu precădere despre Agamemnon şi Oreste, eroii *Orestiei*. Ori aceştia acţionează mai degrabă cu aparenţa libertăţii decît liberi, ei aflîndu-se în situaţii dilematice în care opţiunea nu este una reală. Pentru oricare din cele două soluţii care li se ofereau fiecăruia ar fi optat, ei ar fi comis un *hybris* la fel de grav: Agamemnon ca părinte ori ca ostaş, Oreste ca matricid sau nerăzbunător al tatălui.

De aceea nu în libertatea eroilor lui Eschil credem că stă covîrşitoarea contribuţie a poetului tragic, ci în modul în care construieşte raportul dintre *hybris* ca producător de dezordine în cosmos şi ordinea, echilibrul însuşi, raport din care desluşim un sens mai adînc al fiinţei şi devenirii, pentru indivizi şi societate.

Primul element izbitor în partea I-a a trilogiei, în *Agamemnon*, stă în diversitatea nivelurilor personagiilor, în divergenţa preocupărilor şi mai cu seamă a ţelurilor. O stare de fapt destul de stranie, de tulburătoare, se înstăpîneşte în tragedie, de parcă din capul locului personagiile ar fi condamnate la non-comunicare. Fiecare manifestă o prudenţă, o rezervă ca o durere ascunsă ori ca o teamă, o difidenţă apăsătoare faţă de ceilalţi. Paznicul spune învăluit, în celebrul său monolog, despre lucruri care se intîmplă în Argos şi care se cer tăinuite, plîngîndu-şi şi propria-i soartă. Corul se clatină într-o neliniște, într-o neîncredere suspicioasă. Heraldul Taltibiu sărută fericit pămîntul patriei, dar aduce amintirile grele ale suferinţei îndurate la Troia. Iar măreţia sumbră a regelui Agamemnon nu e însoţită de bucuria întoarcerii acasă. O aură întunecată îl înconjură pe carul său de luptă: el vine încărcat de durerea lui, victorios dar culpabil, marcat deopotrivă de blestemul neamului Atrizilor ca şi de sacrificarea (deşi cerută de zei) Iphigeniei.

Întîmpinarea de către Clytemnestra provoacă însă coliziunea a două universuri străine. Nici o legătură nu-i mai uneşte pe cei doi soţi. Dar regina compune o adevărată regie a primirii încercînd prin simulare şi disimulare, stabilirea unei legături mincinoase şi dolosive, care să-l înşele pe rege şi să-l atragă în cursă. Grav şocat

https://biblioteca-digitala.ro

de evidența unei nemăsuri flagrante în tot ce spune și face Clytemnestra (comparațiile cu « barbarii » sînt edificatoare). Agamemnon are intuiția premonitorie a ceea ce se pregătește. Și totuși cedează tenacei invitații a aceleia de a călca pe covoarele de purpură în scopul de a-l face să mai comită un *hybris* care să-i supere pe zei. Tot sumbru, adăogînd la povara *hybrisului* și pe cea a presentimentelor, regele intră în palat unde va fi măcelărit.

Cu inteligența ei dublată de astuție și minciună, cu cunoștințele ei geografice și strategice absolut anormale la vremea aceea (vezi, de pildă, harta focurilor anunțînd victoria și descrisă de ea Corului de bătrîni), cu orgoliul ei uriaș, cu patima trupească pentru Egist, cu pofta de domnie la care-și va asocia iubitul, Clytemnestra arată, față cu măsura virtuții grecești, ca un monstru de nemăsură, de *hybris* cumulativ.

Iar Cassandra, fiica regelui Priam, preoteasă a lui Apollon, stă vreme îndelungată pe carul pe care a fost adusă ca pradă de război, cufundată în propriile ei viziuni, fără să ia seama la sfidările Clytemnestrei care vrea zadarnic s-o umilească. Abia mai tîrziu, nefericita și pura fecioară începe un fel de dialog cu Corul care nu înțelege mai nimic din rostirea ei sibilinică, modalitate de a profera tenebroasele profeții. Vederea ei lăuntrică deslușește calitatea cumplită a locului, apoi crima ce e pe cale să săvîrșească în palat. Dar zisa Cassandrei nu e pătrunsă de Cor direct, ei aud și nu înțeleg. Totuși spaima crește în bătrîni și bezna se populează parcă de furii infernale. În atmosfera apăsată de vedenii și terifică așteptare, fecioara intră în palat spre a fi ucisă de aceleași mîini, de aceeași secure care l-au doborît pe rege.

Așadar, carența din ce în ce mai vădită a comunicării între personagii trădează acumularea de forțe malefice, negative, disjunctive pe scena tragică. Iar apariția triumfătoare a reginei ucigașe care-și clamează cu nerușinare fapta odioasă, descriind-o în amănunt, face să izbucnească în cetate victoria răului, să învingă soarele negru al *hybrisului* maxim, distrugător, profund nociv, aducător de răsturnare a valorilor, de descompunere a structurilor, de întronare a nedreptății. Căci după ce se slujește de argumentul-pretext al răzbunării morții Iphigeniei, Clytemnestra aruncă jubilantă, motivul real al uciderii soțului ei: patima pentru Egist. Iar bătrînilor îngroziți de cumplita nerușinare și care vor s-o surghiunească, ea le răspunde, împreună cu Egist pe care și-l va asocia la domnie, instaurînd tirania, *hybris* politic gravisim pentru grecul secolului V. Și în Argos începe domnia inichității, domnia nemăsurii, căci făptașa nenumăratelor *hybrisuri* în toate împrejurările, disprețuiește și chiar vrea să distrugă legea supremă a măsurii, ea spunînd Corului de bătrîni pe care-i alungă, în batjocură: « Dar de-o fi să fiu mai tare, / Vă dau eu pildă de ce-i cumpăt și-nfrînare ».

Ori necumpătul, nemăsura, neînfrînarea întronîndu-se în cetate prin săvîrșirea atîtor crime, *hybrisul* va începe să-și producă efectele destructive care amenință echilibrul lumii, al cosmosului (viabil numai prin acest echilibru), cu întoarcerea în haos. Căci pierderea măsurii ființei morale, modalitate legic-geometrică prin care aceasta se structura integrîndu-se în ordinea cosmică, înseamnă destructurare haotică. În speță, lumea închisă a Argosului va deveni un loc al degradării, al confuziei de valori, al imposturii întreținute de cei doi complici în crimă, minciună, adulter, tiranie. Și tot ceea ce se va petrece ulterior în *Choeforele* și *Eumenidele* va ținti numai la restabilirea echilibrului pierdut, pentru ca viața să redevină posibilă și ființa să-și recapete plenitudinea, iar devenirea sensul.

De altfel în toată exegeza eschiliană n-am întîlnit nicăieri o lectură mai congenială a textului tragediei *Agamemnon* ca aceea vizibilă în toată muzica din *Orestia I* de Aurel Stroe, operă unică de forță și expresivitate tragică. Acolo totul se destramă

https://biblioteca-digitala.ro

şi se destructurează în modalităţile specifice ale materialului sonor, la toate nivelurile, de la formele muzicale propriu zise şi pînă la sunet şi cuvînt. Canoanele, formele cele mai severe, sînt treptat dislocate de acţiunea care progresează, insinuîndu-şi otrăvurile pretutindeni. Instrumentele, nobile la început (violă, orgă, clavecin), se degradează şi ele, ajungînd la sirene, sonerii, morişcă de copii chiar (ca în canonul 5). Corul oboseşte, răguşit. De la melosul coherent şi persuasiv al începutului se ajunge la degenerarea, la sărăcirea globală a sunetului. Muzica se răvăşeşte treptat, în vreme ce textul, mediocru inteligibil în primele faze, devine mai clar. Dar la sfîrşit şi cuvîntul se prăbuşeşte, valoarea logosului dispărînd în frenezia haotică a *hybris*ului. Totul se va rupe, în ciuda oricăror tentative de restabilire a unor niveluri de ordine, cum e momentul intrării Cassandrei. Iar autoarea maximă a haosului se rupe ea însăşi în două, în stranla şi malefica percutanţă a rolului său, realizat şi de o cîntăreaţă şi de o actriţă. Funcţia destructivă a nemăsurii, a *hybrisului* capătă, în geniala translaţie muzicală izbîndită de Aurel Stroe, o expresie integrală, al cărei adevăr, a cărei gravitate se impun cu o forţă irezistibilă, pregătitoare a *catharsis*-ului deplin.

Răul a învins deci şi bezna s-a înstăpînit în Argos mai amarnic, făcînd adăpost impurităţii celor doi nelegiuiţi. În disoluţia cosmosului produsă de acţiunile lor malefice, în haosul instaurat, în deteriorarea atît de gravă a raporturilor dintre puterile lumii, nu mai poate face ordine fiinţa omenească singură. De aceea, de acum încolo se cade să intervină zeii, puterile luminii. Oreste singur, fiul regelui ucis, dar şi al mamei ucigaşe, n-ar fi în măsură, cu gestul său răzbunător, să repună lucrurile în matca lor, adică să recosmicizeze locul. Porunca lui Apollo e decisivă în acest sens. Şi deşi feciorul lui Agamemnon pare un simplu instrument al zeului, fără un prea acuzat contur caracterologic, el este un personaj tragic, oferind şi el acel *Doppelantlitz* (dubla faţă, cum o numeşte mare parte a exegeţilor germani) sau ceea ce noi preferăm să numim situaţie dilematică. Adică Oreste este, în primul caz, răzbunător al tatălui şi omorîtor al mamei, iar din punctul de vedere al opţiunilor, el nu avea de ales decît între această situaţie şi cealaltă, mult mai gravă, adică de a nu fi matricid, dar şi de a-şi lăsa tatăl nerăzbunat şi *hybrisul* să-şi perpetueze monstruoasele roade. Oricum ar fi ales, ca şi Agamemnon, tot suferinţa ar fi fost partea lui. Dar executînd voinţa zeilor luminii, a putut ieşi mai lesne de sub jugul suferinţei, în speţă de sub tortura mentală a Eriniilor, monstruoasele divinităţi htonice, ale sîngelui vărsat şi ale răzbunării şi a putut sta în faţa supremei instanţe de judecată a Areopagului, pentru a fi izbăvit de acuzare prin intervenţia Atenei însăşi, care şi-a adăogat votul la acela al înalţilor magistraţi.

Nu zadarnic marele constructor tragic care era Eschil înfăţişase în prima piesă a trilogiei, *Agamemnon*, personagiile în starea de noncomunicare de care am vorbit mai înainte. În dezbinarea aceea malefică, fiecare cufundat orbeşte în *hybrisul* său ori în spaima sa, aştepta inexorabila ghilotină a destinului pedepsitor, fără să înţeleagă sensul puniţiunii, fără să fie în stare să-şi asume suferinţa (cu excepţia, poate, a Cassandrei), fără să gîndească măcar la o modalitate a izbăvirii, adică la purificare şi la trecerea într-un alt plan de existenţă şi cunoaştere. De aceea zeii sînt absenţi din acel loc al tenebrelor. Dimpotrivă, în *Choeforele*, eroii care vor acţiona în sensul poruncii divine, adică Oreste, Pilade şi Electra, sînt legaţi între ei prin iubire frăţească şi prietenie şi au de partea lor şi pe Doică şi Corul însuşi al purtătoarelor de prinoase, căci există o unitate a ţelului fără de care domnia binelui nu poate fi reîntronată. Este poate semnul că Apollo călăuzeşte paşii eroilor întru totul, pregătind, prevenind, avertizînd. Căci acţiunile justiţiare, de repunere la locul cuvenit a valorilor răsturnate, călcate în picioare, de restabilire a dreptăţii, se întreprind

https://biblioteca-digitala.ro

printr-o conjugare indispensabilă de puteri, patronată într-un plan superior de zeități benefice, slujită pe pămînt de oameni de bună voință, de ființe a căror puritate să fie chezașă curăției intențiilor și dorinței nestrămutate de întoarcere a adevărului. Toate converg înspre o reîntronare a binelui, a luminii, treptat însă, fiindcă în lume mișună destule puteri oarbe care se împotrivesc domniei rațiunii și echilibrului, precum înfricoșatele Erinii. Divinități vechi, cum repetă ele mereu, supraviețuitoare întîrziate ale unei ordini abolite, ele intră în concurență cu zeii cei noi, cu Apollo și Atena. Neștiind altceva decît legea subpămînteană a sîngelui care cere sînge, Eriniile se vor ciocni de divinitățile care văd mai sus și mai departe, dînd alte direcții și alte semnificații acțiunilor umane, provocînd transferuri, convertiri, mutații. Astfel prin intervențiile lui Apollo și ale Atenei, din prea plinul răului, din bezne, se va alege binele și va țîșni lumina pentru ca echilibrul zdruncinat prin *hybrisuri* succesive să se restatornicească în viața oamenilor și a cetăților. Cu transformarea Eriniilor în Eumenide protectoare, zeii luminii pun capăt dezordinei demolatoare, Babelului de neînțelegere și non-comunicare, în scopul suprem al comuniunii cu universul, fără de care nici oamenii, nici cetățile nu pot dăinui.

Așadar, în *Orestia* se încheie o vîrstă depășită, a tenebrelor, și se deschide o vîrstă tînără, a luminii. Și adevărurile încifrate în trilogie de marele poet tragic nu se mărginesc la miticele personaje din familia Atrizilor, ele avînd valabilitate universală, ilustrînd un prag perpetuu. Mai cu seamă simbolică ni se pare a fi ieșirea lui Oreste din beznele labirintice ale Argosului și scăparea lui la Delfi unde îmbrățișează, după sfatul zeului, piatra din mijlocul templului lui Apollo, piatra care marchează centrul lumii, *omphalosul*, ombilic mineral, semnul prin excelență al cosmosului, ostil și înfrîngător haosului. Recunoaștem în această trecere a eroului drumul pe care intelectul vechilor greci l-a străbătut dinspre obscuritatea dezordinei pasionale înspre claritățile raționale ordonatoare. Iar în persoana lui Oreste ni se revelă un adevărat erou civilizator de o natură mai particulară, menit să colaboreze cu zeii la instaurarea unei ordini a echilibrului într-o lume primejdios răvășită de patimi, de *hybris*. Căci înțelegerea vădită de acest personaj tragic în ultima parte a trilogiei, cînd mărturisește că « i-a fost de-nvățătură suferința și-acuma știe multe », înseamnă, ca și la Oedip, ajuns la Colonos, reconciliere cu zeii, cu puterile luminoase ale lumii, convergență finală, necesară, între legile și instituțiile divine și cele omenești, restabilire de echilibru, salvare, mîntuire.

Și poate ne-am îngădui să parafrazăm pe unul din cei mai pătrunzători exegeți ai Orestiei, Willamowitz-Möllendorf, afirmînd că la inițiatul Eschil istoria eroilor tragici prescurtează etapele devenirii elinilor. Și am adăoga și pe acelea ale umanității în general.

Căci și structura însăși a trilogiei tragice închipuie un drum, de la glasul sălbatec și misterios al sîngelui care cheamă sîngele, sub domnia unor bătrîne zeități înfiorătoare la vedere și faptă ca Eriniile, și pînă la rațiunea dominantă, exprimată prin *diké* (justiția), apărată de instituții durabile și veghează de divinități tutelare ale toposului resacralizat prin intervenția lor salvatoare.

De aci și constanta exemplaritate a poeziei tragice eschiliene care, în frumusețea ei solemnă și simplă, repetă necontenit necesitatea recunoașterii limitelor umanului și reclamă o percepție acută, permanentă a unității cu totul, în scopul înalt al păstrării nobilului, dar fragilului echilibru al ființei, integrate ordinei universale.

Primim odată mai mult, în *Orestia*, lecția capodoperei care dă mereu nădejdi proaspete speței umane: nu sîntem singuri, de aceea *hybrisul* nu poate dăinui decît o clipă cu nocivitatea-i devastatoare și legile armoniei universale restabilesc fără greș echilibrul fără de care umanitatea nu-și poate continua mersul spre lumină.

https://biblioteca-digitala.ro

ZOE PETRE

CETATEA TRAGICĂ

«*La cité. . . , une machine anti-tragique*»
PIERRE VIDAL-NAQUET

Disidiul între *Republica* ideilor și republica literelor e de multă vreme cunoscut. Utopia imaginată de Platon dispensează cu precauție o cultură restrictivă și pune în joc, pentru a recupera ce se putea din tradiția literară anterioară, procedee ce aveau să fie sortite unei lungi cariere chiar și în ținuturi mai puțin imaginare: expurgarea textelor și ediții *in usum delphini*, recitări în cercul închis al unei elite invulnerabile ideologic și incoruptibile estetic, valorificarea pilduitoare și selectivă reducînd gesta epică la anecdotă și apolog. Amputată, diminuată, creația poetică a Greciei poate fi anexată.

Nu însă drama. « Dacă vreunul din acei bărbați care, datorită iscusinței lor, sînt în stare să se prefacă în orice și să imite totul ar sosi la noi dorind să-și expună în cetate și persoana, și opera, ne-am închina înainte-i ca unei ființe sacre, minunate și încîntătoare, dar i-am spune că viteaz ca el în obștea noastră nici nu se află, nici nu-i legiuit să fie — și, vărsîndu-i mirt pe creștet și încununîndu-l cu șuvițe de lînă, l-am expedia în altă cetate . . . » (Plat., *Rep.*, III, 398 a). Cetatea ideală, imitație perfectă a absolutului, nu poate tolera imitația, care e substanța însăși a spectacolului tragic; cetatea ideală una și indivizibilă în perfecțiunea ei, nu poate tolera polisemia și multiplul, ambiguitatea și interogația, care constituie substanța însăși a textului tragic. Consecvența, logică și ideologică, în numele căreia tragedia e ostracizată din *Republica* platonică echivalează cu o definiție.

Cum se definește însă tragedia în raport cu cetatea reală? Afinitățile lor se impun, într-o primă abordare, din variate unghiuri ale analizei. Ca fenomen: creația tragică e coextensivă în timp și spațiu cu elanul de creativitate politică a Atenei clasice. Ca *instituție:* concursurile de tragedie (apoi și cele de comedie) se pregătesc în virtutea unor mecanisme instituționale identice cu acelea, să zicem, interesînd construcția navelor de război. Ele angajează răspunderea magistraților superiori, angajează răspunderea celor mai de vază cetățeni, care se îngrijesc de buna lor organizare: găzduiesc și hrănesc corul, plătesc costumele și decorul, asistă la repetiții — toate acestea vreme de aproape un an, în calitate de *choregi*;

https://biblioteca-digitala.ro

angajează, în fapt, răspunderea întregului corp cetățenesc, spectator privilegiat — stipendiat chiar pentru a asista la reprezentație, judecător suveran și beneficiar colectiv al acestui efort. A doua zi după Marile Dionisii, cetățenii Atenei se adună în *ecclesia* pentru a dezbate modul în care concursul a fost organizat și realizat.

Ca *origine*, în fine. Nu stă nici în intenția, nici în puterile noastre să redeschidem aici — *quaestio adhuc uexata* — problema insolubilă a originilor tragediei.Dar, între violența sacrificială a începuturilor și spectacolul violenței reprezentate în tragedie, istoricul sezisează nu numai medieri estetice, ci și ecrane politice. Un Solon, de pildă, dedublînd actul politic din registrul acțiunii în cel al discursului despre idealitățile reformelor întreprinse și inaugurînd astfel, cum scria G. F. Else, *o perioadă histrionică în istoria Atenei*. Un Pisistrate, în vremea căruia, susține tradiția, se organizează primele spectacole de tragedie; care în propria-i carieră de tiran al Atenei pare să pună în scenă însăși puterea politică după ce o uzurpase prin înscenare, oferind contemporanilor spectacolul unei simili-regalități teatrale și mimetice. Un Clistene, în fine, făcîndu-i pe atenieni să vadă abstracțiuni, să proiecteze modelul unei cetăți ordonate de decadă și de egalitate aritmetică, instrument de cuantificare a virtualului. Fără această imersie a imitației în politic — fără descoperirea politicului ca *mimesis* — teatrul, în speță teatrul tragic, nu ar fi putut exista.

Dacă Aristotel nu greșea socotind că tragedia a apărut odată cu inventarea discursului tragic — *rhesis* —, afinitatea de natură a dramei cu cetatea democratică, formă de guvernare în care dezbaterea publică premerge în chip obligatoriu acțiunii comune, devine evidentă, și *isegoria* politică, dreptul egal la cuvînt, apare drept corelat necesar al dezbaterii tragice. De la *rhethra* arhaică, edict lapidar și imperativ, la *rhesis*, fie ea tragică sau politică, funcția însăși a cuvîntului se modifică radical: răspunderea pentru scrutarea analitică și argumentativă a oricărui enunț, pentru instrumentalizarea deliberată a incantației și a *muthos*-ului, pentru explorarea prin discurs a orizontului incert al posibilelor — pentru explozia cuvîntului sacru — revine deopotrivă dialogului politic și dialogului tragic. Măsura în care tragedia se deosebește de reprezentarea rituală a mitului — de la punerea în scenă a uciderii lui Tiamat la spectacolul pasiunilor medievale — este în ultimă instanță o măsură politică, de vreme ce autonomia de gîndire pe care o presupune scrutarea legendei « cu ochii cetățeanului », cum scria Walter Nestle, nu poate fi despărțită de autonomia politică pe care democrația o conferă aceluiași cetățean. Matrice dătătoare de sens, spațiu de distanțare a reflexiei și de laicizare a cuvîntului, cetatea democratică este condiția necesară a tragediei.

Reciproca acestui enunț este oare atît de insubsistentă pe cît ar putea să pară? Cîtă vreme, fie pace ori război în ani mai buni și în ani de criză, Atena democrată perseverează în a cheltui timp — timp politic — și bani, foarte mulți bani, căci un spectacol nu costă mult mai ieftin decît, pentru a relua comparația de mai sus, o navă de război — și energie, pentru a organiza de două ori pe an punerea în scenă pentru cîte o singură reprezentație a tragediilor și comediilor compuse pentru acest unic prilej, se află negreșit aici și altceva decît superstiția unei continuități. Altceva, mai ales, decît narcisismul unei colectivități privilegiate care și-ar contempla, festiv și recurent, excelența. Altor forme ale spiritului atic, de la discursul *epitaphios* la friza Panateneelor, le va fi fost dat să oglindească imaginea încîntătoare și încîntată de sine a Atenei la zenit; Fidias, nu Eschil, înalță statui chriselefantine pe Acropole. Dintre multiplele proiecții care compun imaginarul Atenei clasice, cetatea a instituționalizat, a privilegiat și a încurajat cu neostenită vigilență două anume: modelul aporetic al tragediei, modelul derisiv al comediei.

https://biblioteca-digitala.ro

Aparentul paradox al unei alcătuiri politice care are drept funcţie constitutivă ordonarea universului civic şi care şi-o exercită nu atît suscitînd imagini lenifiante şi moralizatoare, cît punînd în scenă o lume bîntuită de blesteme, de sînge şi violenţă, de întrebări fără răspuns şi de dreptăţi ireconciliabile, modul acesta unic în care ordinea instituită organizează spectacolul haosului, ne obligă să considerăm că vocaţia catartică a teatrului atic este în esenţa ei o vocaţie colectivă şi politică. De bună seamă, teatrul preia funcţii arhaice ale sărbătorii — expulzarea miasmelor purtate de *pharmakos*, regenerarea ordinii prin vitalitatea haosului şi a solidarităţii prin înscenarea violenţei. Dar tragedia nu e reductibilă la *sparagmos*, cum nici comedia nu se confundă cu licenţa unui concurs al băutorilor de vin — din cele care, de altminteri, se şi desfăşurau în Atena clasică la sărbătoarea Anthesteriilor. Infinitelor medieri care definesc statutul teatral al dramei le răspunde, esenţială, medierea discursului tragic ca instrument de evocare deliberată, de explorare analitică şi de stilizare a fantasmelor colectivităţii politice. Interogaţia tragică devine astfel o dimensiune constitutivă a democraţiei.

•

Evident, lectura politică a tragediilor lui Eschil e doar una din lecturile posibile ale unui text încărcat de sensuri proprii şi de sensuri adăugite. De două ori fragmentară — amputată de dimensiunea spectacolului, redusă la o antologie minimală de gustul eruditilor alexandrini şi al cine ştie cărui universitar de epocă romană, care au selecţionat şapte din cele, probabil, nouăzeci de tragedii compuse de poetul din Eleusis — opera lui Eschil nu se supune de la sine unei analize univoce. Încercări menite să surprindă ecouri ale evenimentelor veacului în textul tragediilor s-au dovedit a avea oarecari sorţi de izbîndă în cazul lui Euripide, dar au dat rezultate minore şi îndoielnice în cazul predecesorilor acestuia. În finalul *Orestiei*, Eschil evocă tribunalul Areopagului la cîţiva ani doar după ce o reformă radical-democrată despuiase venerabila instituţie de cea mai mare parte a prerogativelor sale, dar nu există argument care să decidă dacă o face în spiritul sau împotriva acestei reforme.

Distanţa specifică la care se situează tragedia faţă de eveniment este evidentă în cazul celei mai vechi dintre piesele păstrate ale lui Eschil, *Perşii*, care pune în scenă în 472 î.e.n. biruinţa grecilor în al doilea război medic, între 480 şi 478. Ceea ce ar fi putut deveni o piesă patriotardă şi de circumstanţă, un « tablou vivant » al victoriei, dobîndeşte dimensiunea unei tragice confruntări între devenire şi eternitate. Imaginată din punct de vedere persan — distanţarea în spaţiu funcţionează aici în locul proiecţiei în timp — victoria greacă şi înfrîngerea perşilor devin paradigmatice în măsura în care pun în joc înfruntarea dintre Imperiu şi Polis.

Lenta şi somptuoasa înaintare a perşilor împotriva Greciei — progresie inexorabilă către nimicire — contrastează cu apariţia fulgurantă a unei Elade colective şi esenţiale. Fapta comună şi impersonală se opune fastuoasei, pletoricei pervadenţe a Imperiului, balaur *poluchrusos* şi *poluandros*, încărcat de aur şi încărcat de oameni, în termenii contrastului ireconciliabil între Unu şi Multiplu. Tragedia, care nu conţine numele nici unuia dintre bărbaţii eleni, începe cu evocarea, unul cîte unul, a comandanţilor oştirii persane, nume sonore şi exotice, înfăţişări multiple ale măreţiei: tradiţia epică a « catalogului eroilor », ţinînd de concepţia arhaică despre *kleos*, faima care, singură, aduce neuitarea şi nemurirea, se răstoarnă în contrariul ei, catalogul prinţilor persani devenind o litanie a morţii, în vreme ce adevărata nemurire rămîne de partea colectivităţii cetăţenilor anonimi — de partea cetăţii înseşi. Aurul persan, semn tradiţional al suveranităţii, soarele chiar,

https://biblioteca-digitala.ro

a cărui strălucire lumina destinul împărăției Perseizilor, își schimbă semnul și, figuri încastrate într-un sistem de imagini complementare și recurente, într-o structură de motive constituind subtextul dătător de sens al tragediei, devin prevestiri « cu neagră mantie » ale spaimei și morții. Spectrul lui Dareios, invocat cu libații de lapte alb și miere strălucitoare, cu scînteierea vinului, vine din adîncul întunecat către lumină, purtînd cu sine o clipă adevărul Timpului întreg și singura lumină care mai dăinuie, cea a trecutului și a înțelesului pedepsei cu care zeii au sancționat nemăsura. Xerxes, suveran absolut și iresponsabil, a încercat să supună jugului persan și marea, și libertatea cetăților Eladei, și a fost pedepsit de Zeus în fața căruia răspunde orice împărat; colectivitatea cetățenilor reciproc egali și responsabili scapă tocmai prin aceasta de inexorabila încleștare a timpului, încremenit pentru eleni în ziua unică a biruinței în care au participat la instanța superioară a unei judecăți *in aeternum*.

La acest nivel, problematica politică a *Perșilor* devine sesizabilă: nu ca reflex al victoriei, ci ca reflexie asupra acesteia. Din sistematica răsturnare a valorii categoriilor opuse și complementare ale codului mitic tradițional se desprinde un sistem de valori inovat, în care cetatea liberă se identifică în raport și în contrast cu imaginea ei *en creux*, învestită cu însemnele gloriei și biruinței: forța extraordinară a textului izvorăște tocmai din proiecție și din elipsă.

În acest joc al explicitului cu implicitul, anti-modelul de *polis* pe care îl oferă cetatea tragică semnifică haosul ca dimensiune constitutivă a ordinii. La porțile palatului Atrizilor, Casandra adulmecă miasma sîngelui vărsat; la porțile Tebei, fiii regali ai incestului, Eteocle și Polinice, se sfîșie cu mîini prea fraterne și se prăbușesc uciși într-o perfectă reciprocitate pe pămîntul pentru stăpînirea căruia se înfruntaseră; la porțile Argos-ului, o ceată de fecioare, străine dar și aparținînd cetății, *astoxenoi*, obligă colectivitatea să opteze între două primejdii de moarte; la porțile oikumenei, iscusința înlănțuită a lui Prometeu înfruntă tirania necugetată și brutală a lui Zeus într-un antagonism pe care doar alianța între Putere și Cunoaștere îl va depăși în timp. Familii sfîșiate de Erinii — paradigme ale cetății sfîșiate de *stasis*, de lupta fratricidă; eroi țintuiți în neputință și femei rătăcind, chinuite, în căutarea unui liman fertil de o rodnicie pe care o refuzaseră orbește; vedenii mai adevărate decît percepția vigilentă, orbiri clarvăzătoare și enigme revelatoare; construit din *oxymora* și din aporii, universul tragic pune în scenă anomia și confuzia, reprezentînd antonimul care amenință clipă de clipă ordinea superioară, ordinea precară a politicului.

Că e așa ne-o arată însuși lexicul tragediilor lui Eschil. Adesea, cuvinte aparținînd vocabularului tehnic al instituțiilor contemporane — începînd cu *polis* și derivatele sale, continuînd cu termeni tehnici ai dreptului și vieții publice, cu nume de magistraturi și cuvinte din sfera practicii politice — sînt folosite fie ca atare, fie în perifraze și creații verbale cu sonoritate cvasi-instituțională, alături de termeni prin excelență poetici, cu valoare figurată extrem de ridicată, ceea ce duce la combinații verbale violente și insolite. Sub aspect semantic, procedeul instituie acțiunea dramei pe două planuri corelate și confruntate vehement și continuu, recompunînd mitul la limita dintre prezent și eternitate, în punctul de interferență și de ruptură între real și imaginar, între cetatea contemporană și propriul ei trecut, depășit dar amenințător, incorporat — deci mereu prezent — în însăși ordinea care îl destituie. Universul « out of joint » al tragediei pune la încercare, explorează și valorizează lumea ordonată de *polis*.

Cuvîntul însuși poate fi contaminat de acest *reversal* al valorilor: teama îi face pe oameni inarticulați ca animalele și tirania are drept lege tăcerea silnică a supușilor; călușul care o împiedică pe Ifigenia să-și strige blestemul pare replica coruptă

https://biblioteca-digitala.ro

a imnului suav intonat de fecioara sacrificată, vorbele corului nu au putere pe lîngă discursul măiestrit şi eficace, aducător de moarte, al Clitemnestrei. Într-o lume a crimei domneşte *talaina Peitho*, persuasiunea funestă, şi doar tăcerea sau delirul vaticinator al Casandrei apar deopotrivă ca enigme de nedezlegat şi ca singurele, crîncene, adevăruri. Trecînd prin purgatoriul discursului înşelător al răzbunării drepte din *Choefore*, profeţiilor Casandrei le răspunde profeţia despre trecut a Pitiei, care deschide, benefic, ultimul act al *Orestiei* — dar şi mormăitul sălbatic al Eriniilor, fioroasele căţele ale sîngelui matern, adulmecînd urma lui Oreste pentru a răzbuna răzbunarea. Abia instituirea justiţiei, piatră unghiulară a ordinii în cetate, şi discursul zeiţei poliade unind argumentul cu persuasiunea de bine a cuvîntului care îmblînzeşte şi farmecă, izbutesc să dezlege în *polis* ceea ce se încrîncena în soartă.

Lumea îşi reintră în matcă: vînătoarea şi aratul îşi împart teritoriul, războiul, sacrificiul, zămislirea puilor şi a pruncilor se aşează în locul lor firesc, sărbătoarea legiuită aduce bucurie adevărată şi pacea cugetelor. « Nici anarhie, nici despotism », proclamă zeii şi înfăptuieşte cetatea. În fine născută din haos, ordinea se instaurează statornic — dar condiţionat: Eriniile-Eumenide devin *metoikoi*, străine rezidente în polis, care recunoaşte astfel violenţa şi o domesticeşte fără a o anula; discursul argumentat şi persuasiv al zeilor se adresează unui tribunal al oamenilor, care votează — dar votează în tăcere şi în incertitudine, căci jumătate doar din voturi îl absolvă pe Oreste, jumătate îl condamnă, şi doar votul Atenei hotărăşte iertarea; zeiţa Atena, care reprezintă cetatea — dar o reprezintă într-o ordine mai limpede şi mai durabilă decît cea a realului.

Acolo unde *Orestia* instituia cuvîntul raţional şi discursul persuasiv ca expresii privilegiate ale ordinii în *polis*, tragedia tebană destituie raţionalitatea discursului. Singura ocurenţă a verbului *peithomai* în textul *Celor şapte* apare în versul 712 al tragediei, cînd corul femeilor tebane îl roagă pe Eteocle « să dea ascultare femeilor » — îl îndeamnă, adică, precum Clitemnestra pe Agamemnon, să facă ceea ce e de nefăcut într-o lume dominată de valorile exclusiv masculine ale politicului — de valorile pe care tocmai Eteocle le absolutiza.

Eteocle se revendicase, la începutul tragediei, de la o tehnică a controlării expresiei verbale pe care o considera infailibilă şi pe care o dezvoltă în scena centrală a dramei. Construcţia de un impecabil formalism a acestei secvenţe pune în scenă încercarea lui Eteocle de a dubla acţiunea în discurs şi de a anula eficacitatea actului prin decodarea sensurilor, reinterpretînd imaginile purtate pe scut de fiecare asediator ca embleme nu ale biruinţei, ci ale înfrîngerii. Pornită dintr-un substrat arhaic în care cuvîntului i se atribuie o eficacitate magică, recompunîndu-l însă în termenii superiorităţii discursului dătător de sens faţă de polisemia imaginii, scena trece şi dincolo de acest registru, supunînd reinterpretării însuşi enunţul interpretativ şi construind un univers plural, dominat de ambiguitatea constitutivă a discursului. Pe parcursul scenei, din agent al hermeneuticii, Eteocle devine fără voia şi fără ştirea lui obiect al interpretării, fiind astfel împins de la *actio* la *passio* mai întîi în lumea reprezentată, pentru a deveni victimă şi în lumea reală. Revelaţia tragediei constă în aceea că tocmai Eteocle, care se înfăţişa pe sine ca deţinător privilegiat al unei tehnici controlînd integral şi discursul, şi acţiunea în *polis*, este instrumentul inconştient al haosului. Tragedia relevă astfel gradul de opacitate al realului şi al devenirii în raport cu previziunea umană: Eschil lasă deschisă întrebarea de a şti dacă altul decît fiul lui Œdip — dezlegător şi el al enigmelor Sfingei, orb la propria-i enigmă — ar fi putut desluşi mai puţin deleter enigma cu care e confruntat şi care e, în fond, propria-i identitate. Clarviziunea profetului Amfiaraos, dublu şi replică adversă

https://biblioteca-digitala.ro

a lui Eteocle, se deosebeşte de iscusinţa acestuia prin exactitate, nu prin tragism: profeţia lui Amfiaraos îl face doar pe acesta să-şi cunoască sfîrşitul ineluctabil la porţile Tebei.

Scena discursurilor paralele instituia la început trei planuri ale reprezentării: planul scenic — replicile iscoadei, care îi descrie pe duşmani, răspunsurile protagonistului şi comentariile corului; planul evocat — cei şapte adversari la porţile cetăţii, prezenţi în discurs; planul însemnelor pe care aceştia le poartă, descrise şi ele, şi semnificînd: imagine a imaginii. Controlul lui Eteocle îşi vădeşte precaritatea în toate aceste trei planuri şi sfîrşeşte în disoluţia instaurării progresive a unei confuzii tot mai izbitoare între semn şi realitate, între imagine şi ființă; punctul culminant al acestei tragice destrămări este, dincolo de limita acestei scene din dramă, revelaţia identităţii între Eteocle şi dublul său ostil, fratele său, Polinice. În bocetul care însoţeşte leşurile celor doi Labdacizi, fiii lui Œdip nu mai au nume. Semn al desistării de la raţionalitate, în locul trofeului de biruinţă pe care îl făgăduia Eteocle la începutul dramei, corul evocă trofeul Rătăcirii, *Ate*, înălţat la porţile cetăţii.

La porţile cetăţii: spaţiu privilegiat al interogaţiei tragice, explorînd mereu limita între ordinea din *polis* şi haosul pe care aceasta e datoare să-l controleze. Spaţiu asediat, unde pămîntul şi lucrarea lui pot fi devastate de discordii sau spurcate de incest, unde opoziţiile constitutive ale unei ordini raţionale — interior/exterior, prieten/duşman, bărbat/femeie, lege/nelegiuire, om/zeu — se pot preface în ucigătoare confuzii, acolo unde corecta distanţă întemeind cetatea se poate anula oricînd. Spaţiu al lui Dionysos, zeu al interferenţelor, al tuturor medierilor, al tuturor transgresiunilor, zeu al măştilor şi al infinitelor ipostaze — zeu al teatrului atic.

Investigarea deliberată a acestui spaţiu, anxioasa cercetare a timpului şi a devenirii — traduse în verb printr-o extraordinară tensiune, prin instrumentalizarea polisemiei, prin conjuncţia violentă a cuvintelor şi prin savanta ardenţă cu care e exploatată alunecarea de sens, cu care e înscenat jocul esenţial al aparenţelor şi adevărului în metaforă — toate acestea conferă formidabilei logomahii al cărei protagonist este Eschil dimensiunea unei reflexiuni fundamentale asupra locului colectivităţii umane în univers.

Textul tragediilor nu comportă instanţă; nici corul, nici vreunul din personaje nu sînt îndreptăţite să formuleze concluzia peripeţiilor, şi fractura iremediabilă a universului tragic trece prin chiar substanţa eroilor şi acţiunilor lor. Totuşi, tragedia se deosebeşte fundamental de mit tocmai prin aceea că mitul înfăţişează transgresiunea, în vreme ce tragedia, inserînd-o într-o serie cauzal ordonată, o judecă. Prin însăşi convenţia teatrului tragic, auditoriul — complice al poetului — este cel care ştie, singurul pentru care relaţia între act şi discurs e transparentă, singurul judecător mereu chemat să cîntărească validitatea cuvîntului şi adevărul faptei. Judecată publică asupra unor erori şi răspunderi exemplare, tragedia reprezintă o altă faţă a cetăţii şi un loc privilegiat de elaborare a conceptelor ei fundamentale. « Zenit latent », am îndrăzni să spunem, cetatea reală, recunoscîndu-se ca identitate şi confruntîndu-se ca alteritate, se află mereu la orizontul *cetăţii tragice*.

Evocînd cetăţi imaginare sfîşiate de discordii, copleşite de crimă, punînd în scenă disoluţia, imposibilul dialog, iraţionalul ameninţînd spaţiul public, Eschil avea, neîndoios, ceva de spus atenienilor despre propria lor cetate valorizînd sinteza, solidaritatea şi *logos*-ul. Faptul că discursul grec despre raţionalitatea ordinii în *polis* se instituie mai întîi ca dezbatere în jurul cetăţii tragice, apare ca un fapt definitoriu pentru democraţia ateniană; el poate fi, deopotrivă, definitoriu pentru propria noastră raportare la tragedie şi la democraţie.

https://biblioteca-digitala.ro

Orice operă de artă ireductibilă în demersul ei global la alte opere presupune implicit o față ascunsă care se exprimă printr-o teorie ce îi este proprie. În epoci de dezvoltare normală a unui limbaj artistic, autorul nu are nevoie să se exprime prin scrieri teoretice. Gramatica muzicală de care se folosește este într-o bună măsură asimilată atît de profesioniști cît și, practic, de ascultători. Contextul a devenit suficient de închegat, de puternic, ca să asimileze aportul de noutate a oricărei opere cu condiția ca aceasta să se înscrie în limitele de evoluție ale limbajului dat.

În momente de ruptură, cînd se încearcă însăși redefinirea domeniului — și secolul nostru ne-a oferit nu de puține ori asemenea situații — exprimarea laturii teoretice făcută adesea chiar de autor se impune. Atunci cînd există o adecvare suficient de riguroasă a textului teoretic la cel artistic — în cazul nostru muzical — primul poate deveni la rîndul lui parte constitutivă a operei. Pentru aceasta i se impune încă o condiție: o putere de predicție care să depășească piesa căreia îi aparține, deschizînd calea unei dezvoltări ulterioare.

Privită dintr-un anumit unghi, o asemenea scriere poate căpăta chiar unele aspecte de science-fiction integrîndu-se și în acest fel faptului estetic ! În cazul nostru, ar ocupa față de trilogie locul dramei satirice Proteu, astăzi pierdută. O scriere teoretică pe marginea unei partituri nu constituie prin însăși poziția ei o dramă satirică ?

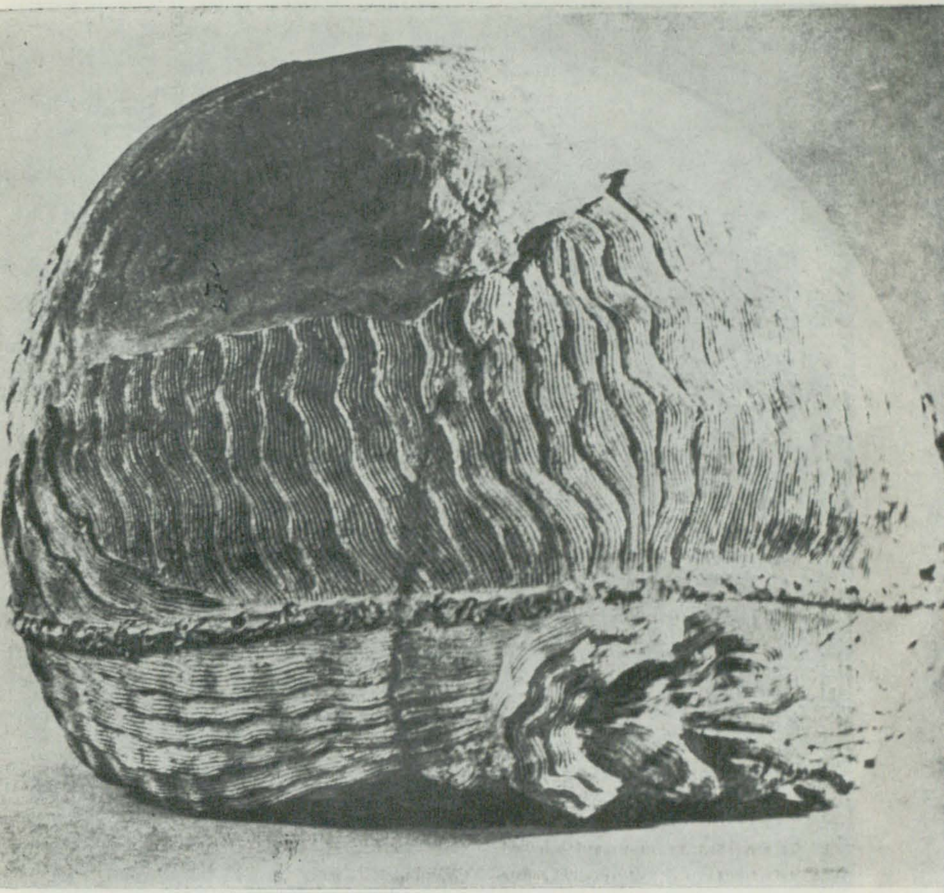
AUREL STROE

Vestigii la Caulonia, coama zeului separată de creștetul sculpturii

Metopă la Heraion : travaliul, abia început, a fost abandonat în faza brută : schița basoreliefului sugerează lupta lui Herakles cu gigantul Anteu ▶

Relicva unei metope rămasă neterminată la « Heraionul » din Sele : gigantul Titios luptînd, în brațe cu Latona ▶▶

https://biblioteca-digitala.ro

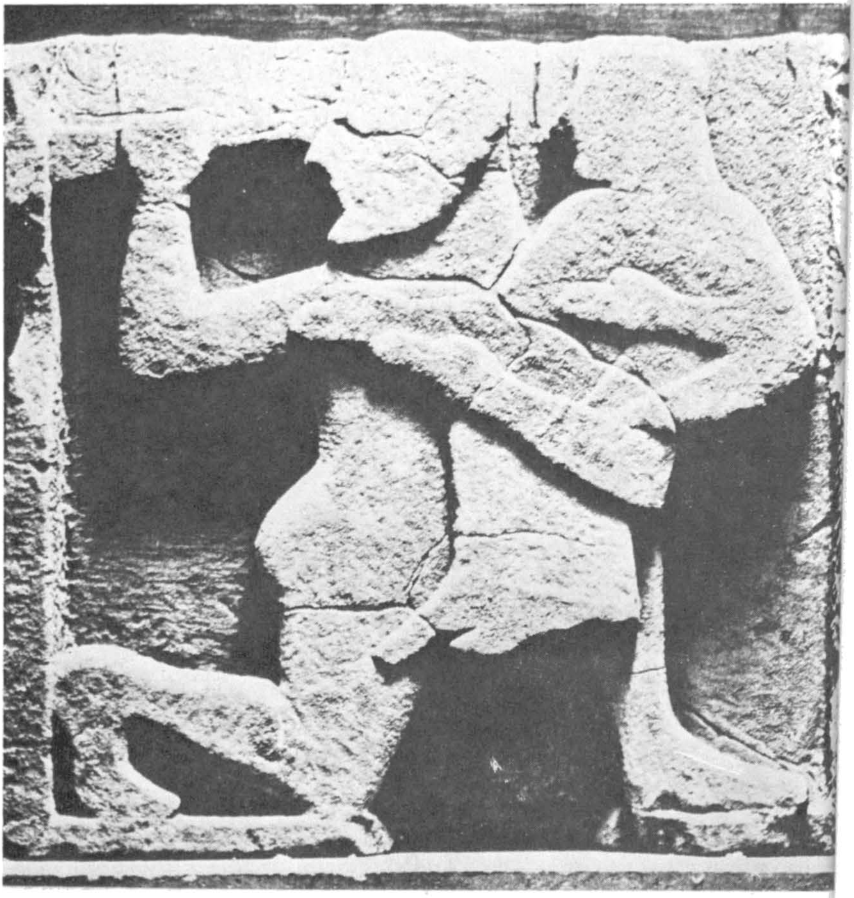


AUREL STROE

ORESTIA

O raportare esențială

https://biblioteca-digitala.ro



FAȚA ASCUNSĂ A CHOEPHORELOR

«. . . eroii lui Eschil sînt frați cu Heraclit . . .»
« Vechii filosofi, eleatii, Heraclit, Empedocle sînt filosofi TRAGICI ».

NIETZSCHE

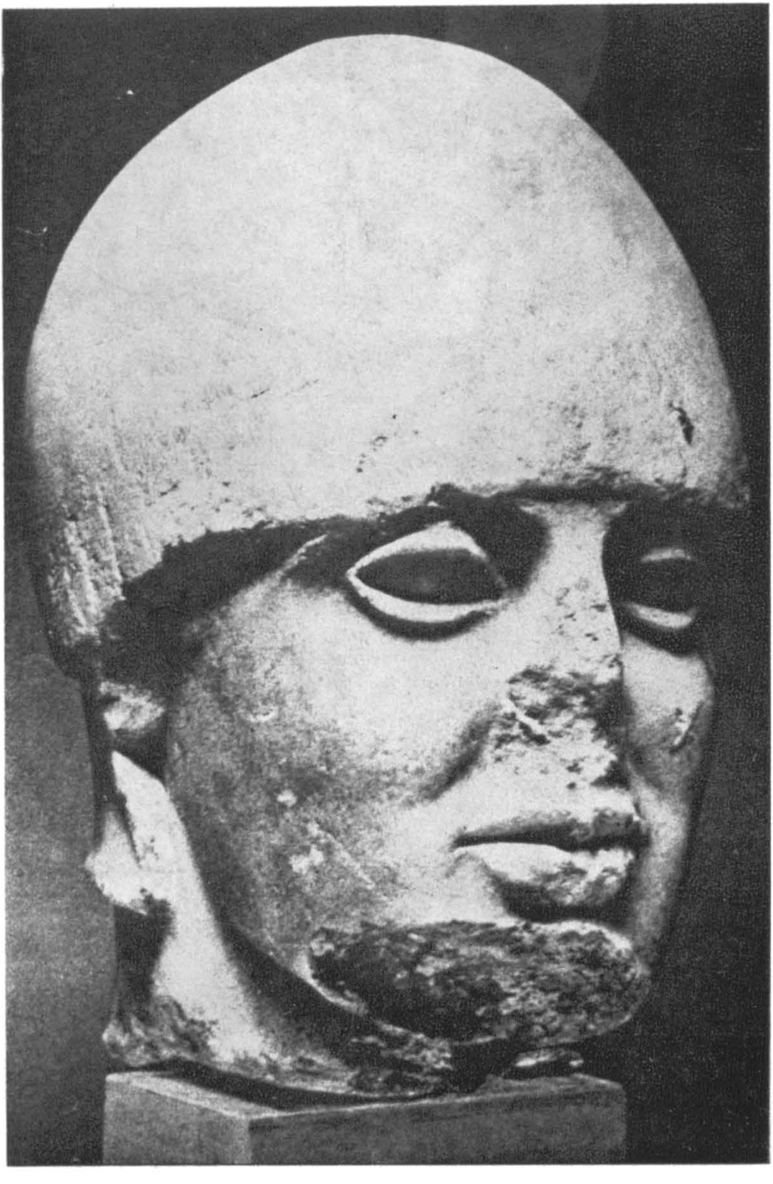
https://biblioteca-digitala.ro

I. De la istoria exterioară la cea interioară

Judecînd după ecoul puternic şi îndelungat pe care războiul troian l-a avut asupra conştiinţelor din antichitatea greco-romană, acesta pare să fi fost de dimensiunile unei catastrofe geologice care, schimbînd centrul de greutate al lumii, a produs o definitivă ruptură între timpurile de dinainte şi cele ce au urmat.

Suferinţe umane fără sfîrşit, sclavie, cruzime, şiruri de crime şi alte anomalii — dintre care paricidul e numai una — au însoţit mutaţiile adînci ce aveau să se producă prin reducerea la cenuşă a unei civilizaţii arhaice. În tabăra învingătorilor, tirani, deopotrivă ambiţioşi şi sîngeroşi sînt înlăturaţi de alţi tirani şi mai ticăloşi:

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

vicleni şi asuprind fără nici un scrupul, temători şi cinici în acelaşi timp. Peste toată lumea parcă pluteşte duhul distrugerii: aceasta, la început rapidă, devine cu timpul lentă, dar sigură. Ireversibilul, irecuperabilul ies la suprafaţă mai mult decît oricînd ca fiind condiţia de bază a fiinţării. Un fel de fior adînc străbate inexorabilul acestei dezagregări ce nouă ne aminteşte azi de felul în care acţionează într-un sistem închis — fie el oricît de gigantic — principiul al doilea al termodinamicii.

Este aspectul care m-a legat poate cel mai tare de cele trei piese formînd *Orestia* lui Eschil, dramaturg contemporan — nu numai în viaţă ci şi în gîndire — acelor «filozofi tragici» (Nietzsche) dintre presocratici care au premers în multe privinţe modul nostru de a vedea lucrurile. Trebuie de asemenea remarcat cum la Eschil ieşirea din starea de prăbuşire continuă nu devine posibilă decît prin deschiderea către o altă lume, aceea a Athenei, prima formă de democraţie cunoscută, avînd o mentalitate atît de diferită de cea primitivă a Argosului, locul unde se petrece acţiunea primelor două piese ale trilogiei: *Agamemnon* şi *Choephorele*.

Oreste, personajul principal, ajunge la Athena abia în ultima parte a trilogiei, *Eumenidele*. Judecat aici de cetăţenii oraşului întruniţi de Palas-Athena, protectoarea cetăţii, Oreste este achitat, iar Eriniile, ce-l urmăreau fără răgaz pentru paricid, se vor transforma în cele din urmă din pedepsitoare fioroase în binefăcătoare ale cetăţii. Legea veche este astfel înlocuită de o lege mai umană. O nouă alianţă s-a născut.

•

De la început mi-am propus ca dublarea prin ilustrare a libretului de către muzică să rămînă pe un plan cu totul secundar în munca de elaborare a partiturii. Traducerea lineară a textului în partitură nu ar fi făcut decît să îngreuneze fără folos tragedia. Se poate constata uşor că, pe alocuri, între piesa lui Eschil şi muzică se nasc hăuri greu de trecut. Şi totuşi, la un nivel mai adînc, semnificaţia dramatică şi structura muzicală sînt congruente. La ce nivel şi cum au fost realizate echivalenţele?

Din sumarele considerente de mai sus reţinem ideile de ruptură, de catastrofă, de irecuperabil şi mai ales pe cea de ireversibilitate a fenomenelor, acestea constituindu-se în cele patru paradigme de bază. Dacă ireversibilitatea poate fi considerată ca formînd o paradigmă a întregului ciclu tragic, irecuperabilul caracterizează numai primele două piese şi începutul *Eumenidelor*.

În schimb, prăbuşirea Troiei, ruptură mamă de tip catastrofic, cu efecte decisive atît în imediat cît şi la distanţă asupra întregii lumi cuprinsă în trilogia lui Eschil, a avut loc înaintea debutului tragediilor: acţiunea se declanşează în momentul în care apar primele semne vestitoare ale cuceririi de către Ahei a cetăţii lui Priam. Catastrofa mamă este cea care instaurează climatul ireversibilului şi irecuperabilului, pe care îl consider ca fiind o parte cu pondere mare în constituirea condiţiei tragice, iar lanţul de crime şi monstruozităţi ce vor urma nu vor fi decît replicile — ca în cazul unui cutremur de pămînt — la scară umană a catastrofei iniţiale.

În *Choephorele*, rupturile irecuperabile se întîmplă la mai multe niveluri:
a) ruptura dintre Choephorele ce-o însoţesc pe Electra, biete sclave captive, şi stăpînii Argosului; aici trebuie menţionat că Electra este împinsă de situaţia din palat să facă saltul imposibil, apropiindu-se de mentalitatea şi într-o anumită

Cap de marmură din secolul V î.e.n. (Gela — Sicilia — locul unde s-a săvîrşit din viaţă Eschil)

https://biblioteca-digitala.ro

măsură chiar de condiţia socială inferioară a Choephorelor, dacă nu în formă, adică la nivel protocolar, cel puţin prin frustrări repetate, în fapt. (altă ruptură);

b) ruptura care s-a creat, încă de la sfîrşitul piesei *Agamemnon*, între Clitemnestra şi Egist de o parte şi locuitorii cetăţii pe de altă parte, ruptură ce persistă implicit şi în *Choephorele;*

c) sosirea neaşteptată a lui Oreste, care după ani îndelungaţi de absenţă vine de la Delfi, deci dintr-un mediu incompatibil cu cel al Argosului; opoziţia dintre sacru şi deriziune;

d) deşi Agamemnon este mort de mulţi ani, ruptura dintre el şi Clitemnestra continuă să aibă efecte asupra acesteia, de unde visul ei care determină procesiunea Choephorelor la mormîntul lui Agamemnon, cu care începe piesa;

e) ruptura, pe care o gîndesc ca fiind reală, ce se petrece în fiinţa Clitemnestrei în momentul aflării morţii lui Oreste (ea nu ştie că nu este decît o minciună folosită chiar de acesta pentru a pătrunde în palat), şi nu în cele din urmă

f) ruptura ce se produce în fiinţa lui Oreste după paricid.

Toate aceste rupturi, consecinţe ale ruputrii iniţiale, se reflectă în muzică printr-o falie, care la început pare nesemnificativă, dar creşte în mod ireversibil odată cu desfăşurarea acţiunii, producînd treptat tulburări grave la nivelul constituirii înseşi a compoziţiei muzicale. Odată fractura ivită, părţile separate se vor îndepărta din ce în ce mai mult, dislocarea astfel produsă în limbajul muzical prin separarea irecuperabilă a structurilor de bază ce îl compun va antrena şi alte dislocări la nivel mai mărunt.

Putem spune că nu mai avem de-a face cu o piesă muzicală constituită ca atare, ci cu *istoria ruperii treptate a unei muzici iniţial unitare* sub presiunea pe care o exercită textul tragic asupra ei. Nu redarea prin operă a imaginii artistice a unei catastrofe ci însăşi supunerea operei unui proces de tip catastrofic, morfogenetic, proces ce are loc datorită presiunii pe care o exercită mediul dramatic asupra partiturii muzicale.

•

Pentru un ascultător avînd un grad mediu de aculturare muzicală, falia ce se cască treptat între trombonul solo, care cantitativ acoperă aproape o treime din desfăşurarea *Choephorelor*, şi restul echipei, formată din cîntăreţi şi instrumentişti laolaltă, constituie o evidenţă ce se impune de la o primă ascultare a partiturii. Această *falie paradigmatică* pentru muzica *Choephorelor* a fost realizată la nivel componistic astfel:

1. Mai întîi *o operaţie de deturnare* a tragediei prin convertirea ei într-o operă apropiată ca formă (dar nu ca stil!) de opera barocă din prima jumătate a secolului al XVII-lea. Deci o transplantare din amfiteatrul grec pe scenele barocului incipient. Textul este deci în întregime cîntat şi predomină prin multiple forme genul arioso, fără a exclude nici vocalizele de rigoare, uneori foarte întinse.

Rezultă o anumită *artificializare a tragediei*, ce se datorează înlăturării prin cînt a urletului tragic iniţial, care nu mai răzbate decît pe alocuri: în lamentaţiile Electrei, în procesiunea pe care Choephorele o fac la mormîntul lui Agamemnon, în finalul primului act.

Tot ca efect al acestei transplantări se poate observa o diferenţiere şi o rafinare în cadrul limbajului muzical, care se poate constitui astfel într-o construcţie cu un pronunţat grad de autonomie. De data aceasta muzica nu mai este o ilustrare o subliniere, eventual chiar o potenţare a unor stări şi situaţii cuprinse în tragedia eschiliană, ci UN CONTRAPUNCT LIBER FAŢĂ DE TEXTUL ANTIC, care stabileşte numai în anumite PUNCTE CHEIE relaţii consonante cu acesta, iar ACESTE

https://biblioteca-digitala.ro

PUNCTE CHEIE SÎNT TOCMAI CELE PATRU TEME PARADIGMATICE AMINTITE. Întîlnirea reală nu are loc pe planul analogiei: acţiune dramatică — limbaj muzical, ci la nivelul mai adînc al unor *izomorfisme structurale*.

2. Urmează o *operaţie de substituţie*. Din motive funcţionale (un număr mic de interpreţi, obligaţia de a plasa instrumentiştii pe scenă lipsind fosa orchestrei, ambele restricţii fiind impuse de spaţiul căruia îi era destinată piesa) rolul corifeului ca şi mai tîrziu rolul paznicului sînt atribuite trombonului.

Corifeul este personajul care reflectă acţiunea dramatică din punctul de vedere al corului, în această piesă, un cor de sclave. Astfel el răsfrînge totul în oglinda fumurie a sunetului întunecat şi pătrunzător al trombonului. *Prin deturnare, tragedia eschiliană a devenit operă, iar acum, prin «punerea în abis» a acesteia de către trombon, este recuperat urletul ritual iniţial.*

În prima jumătate a celei de-a doua părţi (act) a piesei, trombonul va substitui rolul paznicului, care în momentul deznodămîntului se va confunda cu cel al corifeului. Cum? În tragedia greacă, în mod curent, crimele, asasinatele se petrec în spatele zidurilor palatului. Corul, care, ca şi publicul, rămîne în exteriorul zidurilor, comentează, povesteşte, uneori chiar presimte crima. În cazul de faţă, trombonistul — paznic al palatului — se suie undeva într-un turn, de unde, văzînd ce se petrece dincolo de ziduri, povesteşte cu mijloacele sale proprii mai întîi ceea ce presimte, apoi ceea ce vede. Scena omorîrii lui Egist — La Morte del Tirano — nu este decît un lung solo de trombon care înlocuieşte corul din originalul lui Eschil.

La fel, corul care încheie tragedia este înlocuit tot de trombon, care «urlîndu-şi desnădejdea în cele patru vînturi» se cufundă în întuneric. În aceste ultime momente, distanţa dintre structurile muzicale din partitura trombonului şi cele ale restului echipei a crescut atît de mult încît nici o legătură reală nu mai poate fi stabilită între părţi. Pragul coerenţei muzicale a fost depăşit. Ruptura a afectat *prin intermediul limbajului* însăşi fiinţa operei. *Dărîmarea unei lumi nu îşi poate găsi echivalentul decît în însăşi fracturarea operei.* Proces ireversibil a cărui *istorie* este consemnată în mod obiectiv de partitură. Deci, fiecare punere în scenă nu va fi decît un ritual care va permite retrăirea prăbuşirii unei lumi şi corelat cu ea a rupturii operei. *De data aceasta paradigma rupturii în accepţia ei cea mai generală şi caracterul ei ireversibil ar fi condiţia catharsisului.*

II. Marile sisteme muzicale constituie ontologii alternative

«... A travers leur théorie, nous jugerons les systèmes musicaux sur des bases solides. Comprendre leur beauté ou percevoir directement leur signification est une autre affaire et exige en général une longue habitude.»

ALAIN DANIÉLOU

Vom urmări în continuare cum şi în ce măsură devine comensurabil gradul de dislocare, de ruptură la nivelul strict al partiturii.

În general, muzicologii acceptă că există mai multe modalităţi de generare a scărilor în care sînt rînduite după frecvenţă sunetele muzicale, mai multe mo-

https://biblioteca-digitala.ro

dalități, — de fapt doar niște algoritmi de determinare a elementelor ce compun repertorii distincte care, folosite de practica vocală și instrumentală, caracterizează muzica unei culturi, a unei epoci, a unei regiuni.

Aceste repertorii de sunete ordonate după frecvență și generate în mod univoc de un algoritm sînt numite de muzicologi «sisteme». Se consideră a fi patru sisteme principale și mai multe direct sau indirect derivate din acestea. Sunetele avînd mai multe fundamentale, cum ar fi cele produse de gonguri, tam-tamuri, tobe sau cele care produc armonice superioare după alte legi decît instrumentele obișnuite (de pildă clopotele) s-ar afla la marginile unui alt sistem, *să-l considerăm ca fiind AL CINCILEA.*

Strigătele Choephorelor, trilurile cu multifonice ale oboiului, dar mai ales acele «efecte» ce se situează pe o scară largă de la sunetul deformat la cele mai imprecise zgomote ce invadează în actul al doilea partitura trombonului — paznic aparțin miezului celui de-al cincilea sistem.

Primele patru sisteme au toate ca punct de plecare un sunet-origine univoc determinat, o *fundamentală*, o *tonică*. Din acest motiv de la aceste sisteme, pe de o parte, la al cincilea care nu poate avea asemenea puncte ferme, pe de altă parte, se trece un prag al incomensurabilității auditive și conceptuale (avînd la bază de fapt una ontologică).

Cum asemenea praguri ale incomensurabilității pot apărea și între celelalte sisteme, ne vom opri puțin asupra acestui fenomen care a preocupat pe muzicologi încă din antichitate.

Primul, ȘIRUL ARMONICELOR SUPERIOARE ale unui sunet fundamental, pe care-l emit unele instrumente de suflat arhaice cum ar fi cornul natural, goarna, buciumul, tilinka, este format din șirul multiplilor frecvenței acelui sunet fundamental. Armonicele care rezultă din produsul fundamentalei cu puteri ale lui 2,3 și 5 (mergînd pînă la o limită impusă de legi ale percepției sonore) *sînt ușor de asimilat auditiv*, ne dau un sentiment de siguranță, de claritate, de armonie: sînt consonanțele naturale pe care le integrăm psihic în mod spontan.

Dimpotrivă, produsul frecvenței fundamentale cu numere prime, egale sau mai mari ca 7 și cu multiplii lor devin din ce în ce mai greu asimilabile pe măsura creșterii numărului lor de ordine. O explicație convingătoare și subtilă a fenomenului a dat-o Alain Daniélou în *Traité de Musicologie Comparée* și mai ales în *Sémantique Musicale*, legînd mecanismele de asimilare ale intervalelor muzicale de funcția lor semantică.[1] Astfel, asocierea interval-semnificație producîndu-se din ce în ce mai greu cu cît depășim armonicele reprezentînd numere prime de la 7 în sus, efectul este de nesiguranță, sună tulbure, iar prin repetări obstinate are asupra noastră o acțiune neliniștitoare, putînd provoca dereglări la nivel psihic și afecta în cele din urmă raporturile dintre om și mediu. Se pare că tocmai de aceea culturile muzicale tradiționale (clasice) din Europa și Asia au evitat

[1] Pornind de la teorii vechi, reconstituite după fragmente rămase în diverse tratate scrise în limba sanscrită și totodată de la practica muzicală actuală de tip tradițional a muzicienilor indieni, Alain Daniélou a construit un model formal ce clasifică semnificațiile care apar la nivelul intervalelor muzicale, corelîndu-le cu raportul numeric caracteristic fiecăruia. Observăm deci, că, spre deosebire de muzica europeană, în cea indiană *unitățile minime semnificante* se află la nivelul raporturilor existente între fiecare sunet și *tonica piesei care este constantă*. Deci *raportul între două sunete este suficient într-astfel de muzică pentru a declanșa un început de semnificație*. Acest lucru indică o mare economie de mijloace sonore, dar, în același timp, indică și un anumit imobilism caracteristic unor culturi vech

https://biblioteca-digitala.ro

utilizarea acestor armonice, ele rămînînd doar apanajul unor muzici arhaice care foloseau tuburile naturale ca instrumente de suflat.

Astfel s-au cristalizat următoarele două sisteme: *cel pitagoreic* și *cel numit proporțional*.

SISTEMUL PITAGOREIC. Muzicienii numesc interval de quintă perfectă naturală raportul existent între armonicele al treilea și al doilea ale unei fundamentale date. Vom nota acest interval cu 3/2. Întotdeauna cînd fracția este supraunitară intervalul e numit suitor, iar cînd e subunitară coborîtor.

Sunetele sistemului sînt generate sub forma unui șir prin reiterare « cap la cap » a intervalului de quintă. Pentru a nu depăși domeniul de frecvențe utilizat de practica vocală și instrumentală se procedează prin alternarea quintelor ascendente cu quartele descendente (3/4) care sînt considerate echivalente cu primele (se află la un interval de octavă, 1/2, față de ele).[1]

În practică, sistemul a fost cel mai frecvent folosit de muzicienii tradiționali chinezi care porneau de la o estetică de tip cosmologic avînd o teorie bine pusă la punct. Acele LIU, tuburi-etaloane după care se acordau ansamblurile lor, erau măsurate riguros tocmai pentru a emite sunete aparținînd exclusiv sistemului.

SISTEMUL PROPORȚIONAL. Să eliminăm din mulțimea armonicelor unei fundamentale date toți multiplii numerelor prime mai mari sau egale cu 7 și să impunem limite superioare armonicelor astfel obținute. Practic aceste limite sînt impuse de gradul de acuitate auditivă al unei societăți, al unei culturi etc. Luăm toate intervalele muzicale ce se pot forma cu armonicele obținute și le ordonăm după criteriul frecvențelor.[2] Avem astfel scara muzicală a sistemului proporțional. Spre deosebire de șirul armonicelor superioare care se construiește de la *o fundamentală*, de sistemul pitagoreic care, ca și sistemul temperat european, are ca punct de plecare *un sunet-origine* (care în unele cazuri poate fi echivalent cu o tonică, dar în altele nu), sistemul proporțional raportează toate sunetele la *o tonică*.[3]

În multe cazuri de muzici tradiționale tonica rămîne neschimbată de-a lungul unei piese sau chiar a unei familii de piese, în altele pot apărea alternativ cîteva tonici. Muzicienii indieni, de pildă, aud fiecare sunet pe care-l execută în raport cu tonica piesei și cu un al doilea sunet ce-o însoțește în permanență. Ulterior, *intervalele* au început să fie raportate la *alte intervale* și nu neapărat la tonică, fapt care a antrenat o mutație importantă în modul de ascultare.

---

[1] Problema se reduce la formarea unui șir de forma $3^{n_i}/2^{n_j}$ unde n_i crește ca: 1, 2, 3. . . *n*, iar n_j crește după schema:

$n_j := 1 + p, 3 + p, 6 + p, 7 + p, 11 + p, 12 + p, 14 + p, 15 + p, 17 + p, 19 + p$

Șirul se reiterează periodic pentru:

$p := 0 \times 19,\ 1 \times 19,\ 2 \times 19,\ 3 \times 19, \ldots,\ n \times 19$

[2] Dacă notăm mulțimea armonicelor unei fundamentale date cu *A* și mulțimea armonicelor rămase după trierea descrisă mai sus cu Ψ, $\Psi \subset A$, prin aplicația lui Ψ în Ψ obținem mulțimea produs $\Psi \times \Psi$ avînd ca elemente perechi ordonate de forma (Ψi, Ψj), acestea sînt înseși intervalele muzicale căutate. Expresia lor acustică fiind dată — ca și la sistemul pitagoreic — sub forma unor raporturi între frecvențe, *intervalele pot fi așezate într-un șir ordonat*. Unitatea de măsură fiind savartul, ordonarea se va face după numărul de savarzi ce caracterizează în mod univoc fiecare interval.

[3] *Raportarea la tonică*, pentru a fi cît mai eficientă în practica muzicală, se realizează prin *reducerea în cadrul unei octave* a tuturor intervalelor obținute după triere. Pentru aceasta procedăm, în primul rînd, la delimitarea octavelor, luînd dintre armonicele selecționate pe cele de forma $f \times 2^x$, unde *f* este frecvența fundamentalei, iar $x \geqslant 0$ întreg. Obținem astfel o clasă de echivalență a fundamentalei pe care muzicienii o numesc « octavele fundamentalei ».

Fie *n* frecvența sunetului care împreună cu fundamentala formează un interval reductibil în cadrul octavei. Pentru a determina intervalul astfel redus, adică cel ce intră curent în practica muzicală, va fi suficient să găsim un *x* pentru care: $1 \leqslant n/2^x \leqslant 2$.

https://biblioteca-digitala.ro

SISTEMUL TEMPERAT, creat în cadrul muzicii europene din perioada barocă şi facilitînd obţinerea unei mobilităţi armonico-polifonice cît mai mari, postulează împărţirea octavei în 12 părţi egale.[1] Împărţirea octavei în părţi egale s-a teoretizat începînd din epoca alexandrină pînă azi în repetate rînduri, din China pînă în Europa. Numai că, nu există nici un indiciu că între temperarea teoreticienilor şi împărţirea în « segmente egale » a octavei la nivelul practicii muzicale să fi existat altceva decît o analogie mai mult sau mai puţin superficială. În plus, din nici o scriere teoretică nu rezultă clar că felul în care înţelegeau ei « distanţa egală între sunete » este echivalent cu noţiunea noastră de sistem temperat (oricîte sunete ar conţine el).

Influenţarea practicii muzicale de către instrumentele cu claviatură, acordate în sunete fixe, care în decursul secolului al XVII-lea au devenit foarte importante, a constituit mobilul cel mai puternic pentru căutarea formulei temperanţei care-şi găseşte *expresia teoretică* abia la sfîrşitul secolului în Europa. Chiar dacă în practică temperarea nu a fost niciodată riguros înfăptuită, ea a jucat un rol atît de mare pentru că a fost aptă să dea puncte de referinţă comode muzicienilor. Problema nu mai era să intoneze şi să controleze auditiv o anumită intonaţie, ci să se apropie cît se poate de mult de un anumit reper ce rămîne ideal. Astfel, treptat, muzicianul nu mai operează cu raportul 3/2 care e quinta perfectă naturală, ci cu *simbolul* ei care este quinta perfectă temperată. În rapiditatea în care se desfăşoară sunetele în timpul interpretării unei piese, perceperea spontană a unor relaţii atît de complicate ca cele date de numerele iraţionale ce caracterizează sistemul temperat devine imposibilă. De aceea ascultătorul recurge la *corectarea lor instantanee* înlocuindu-le cu sunete aflate în vecinătatea lor şi care prezintă raporturi intervalice mult mai simple, mai uşor asimilabile. Cît datorează procesului de asimilare spontană şi cît celui de aculturare corecţia instantanee amintită este greu de precizat, dar oricum este sigur că educaţia modernă bazată în largă măsură pe instrumente temperate are o influenţă decisivă. Interpretînd o piesă la un instrument temperat, noi nu mai întrebuinţăm intervalele muzicale naturale declanşînd reacţii psihice spontane, ci le înlocuim cu simboluri ale acestora pe care le învăţăm de obicei de la o vîrstă timpurie. Reacţia psihică, odată cu puterea de semnificare a muzicii, se deplasează complicîndu-se.

Astfel, procesul de compunere al muzicii suferă el însuşi o mutaţie: semnificaţiile apar la nivele de complexitate mult mai mari decît în muzicile modale: compozitorul european nu lucrează cu intervale-semnificante ci cu succesiuni de acorduri, nu cu cîteva ritmuri care se repetă (oricît de capricios ar fi variate), ci cu scheme de organizare multinivelate şi ierarhice.

Construcţiile sonore devin din ce în ce mai impozante, aspectul arhitectonic trece pe planul principal şi ajunge să se transforme calitativ pînă la a-şi schimba funcţia estetică: forma muzicală nu mai este un simplu cadru ci unul din actanţii cei mai puternici în procesul de semnificare cuprins în opera muzicală.

Într-o simfonie de Mahler sau Tschaïkovsky, însăşi forma muzicală e purtătoare de semnificaţii în aceeaşi măsură cu melodia, de pildă.

Puteam constata deci o lărgire considerabilă a terenului pe care se manifestă ireductibilitatea modurilor de ascultare cînd privim sistemul modal-proporţional

---

[1] Pentru a obţine octava superioară a unui sunet origine f_0 avem relaţia $f_0 \times 2$. Cele douăsprezece trepte « egal distanţate între ele » ne vor fi date de relaţia $f_0 \times \sqrt[12]{2^n}$, unde $0 \leqslant n \leqslant 11$, pentru a calcula octava se poate lua şi $n = 12$. În afară de cazul $n = 0$ (şi eventual octava $n = 12$), toate valorile vor fi iraţionale.

https://biblioteca-digitala.ro

şi pe cel armonic-temperat. Dar şi mai mult, *însăşi ontologia procesului muzical devine în aceste cazuri alternativă.* Astfel, noţiuni ca melodie sau ritm, ce par a lega cele două sisteme, capătă în fiecare din ele accepţiuni diferite. Incomensurabilitatea va apare acum la un nivel general, depăşind cu mult domeniul acustic iniţial şi afectînd toate aspectele mai importante ale procesului, de la concepţia despre sunet pînă la funcţia construcţiei în macro-timpul sonor. O prăpastie de netrecut separă culturile muzicale respective.

•

Arătînd că muzica veche chineză s-a restrîns în perioada sa de cristalizare la *scări pentatonice* construite din quinte după algoritmul pitagoreic, scări ce necesită prin structura lor operaţia de transpoziţie, în timp ce muzica indiană se stabilea în cadrul sistemului proporţional care postulează o tonică invariantă, Alain Daniélou scrie: « Ainsi les deux pays s'isolent du point de vue musical et deviennent inintelligibles l'un à l'autre » *(Traité de Musicologie Comparée,* p. 69). Într-adevăr, abisul creat între cele două sisteme s-a adîncit pe măsura cristalizării lor şi acest lucru se poate citi în însăşi construcţia lor.

Prin definiţie, cu ajutorul operaţiilor de raportare la tonică şi de reducere în cadrul unei octave, sistemul proporţional devine *în întregime comensurabil* cu acea parte Ψ a armonicelor superioare obţinută după ce, prin triere, au fost excluse cele depăşind o limită superioară a percepţiei şi, de asemenea, cele reprezentînd toţi multiplii numerelor prime mai mari sau egale cu 7. Această parte din şirul armonicelor care constă din multiplii numerelor prime mai mari sau egale cu 7 rămîne *incomensurabilă auditiv cu oricare din celelalte trei sisteme* constituind doar o ipotetică punte de comensurabilitate care ar lega sunetele cu frecvenţa determinată de anumite zone ale celui de-al cincilea sistem (sunete indeterminate, sunete « sparte » etc.).

Sistemul pitagoreic construit în exclusivitate prin reiterarea succesiunii quintă perfectă ascendentă-quartă perfectă descendentă, 3/2 şi 3/4, va fi comensurabil cu sistemul proporţional în zona vecină sunetului-origine, apoi, pe măsură ce se va îndepărta de acesta, gradul de comensurabilitate va scădea pentru a face destul de curînd loc, de la a şaptea quintă în sus, unei situaţii clare de incomensurabilitate.

Într-adevăr, sunetul-origine şi primele quinte (f_0, $f_0 \times 3/2$, $f_0 \times 3/2 \times 3/4 = f_0 \times 3^2/2^3 = f_0 \times 9/8$) coincid cu tonica, quinta perfectă naturală şi tonul mare ale sistemului proporţional. Numărul de paşi (de quinte, căci putem asimila uşor quarta coborîtoare cu quinta suitoare) este indicat în sistemul pitagoreic de puterea lui 3 (a numărătorului) conform definiţiei, puterile lui 2 (numitorul) indicînd doar octava în care este plasat intervalul. Valoarea pe care o ia funcţia 3^n indică armonicul superior al lui f_0 care defineşte intervalul. Astfel, a treia quintă ($f_0 \times 3^2/2^3 \times 3/2 = f \times 27/16$), sexta pitagoreică, apelează la al 27-lea armonic al lui f în timp ce a patra quintă, deci următorul pas, este definit de armonicul de ordinul 3^4 al lui f_0 (armonicul 81), ditonul sau terţa mare pitagoreică. De aici încolo creşterea, fiind exponenţială, devine vertiginoasă în raport cu puterea noastră de asimilare auditivă. Pentru a obţine apotomul, de pildă, cea de a şaptea quintă a sistemului pitagoreic, trebuie să apelăm la armonicul de ordinul 3^7, deci al 2187-lea armonic! Puterea noastră de percepere a lui prin raportare la fundamentală este practic nulă. În acest stadiu *puntea de comensurabilitate auditivă nu mai poate fi utilizată,* ruptura între sistemul pitagoreic şi cel proporţional s-a produs. Rămîne numai ca aceasta să se adîncească pe măsură ce înaintăm în construirea sistemului.

https://biblioteca-digitala.ro

Să vedem în continuare ce soluţii practice de interpretare şi implicit de *control asupra sunetului* se pot preconiza atunci cînd depăşim cea de-a şaptea quintă. O primă soluţie, deosebit de grea prin fineţea controlului auditiv pe care îl cere, este aceea de a resimţi şi de a face să fie resimţit de ascultător efectul neplăcut, ambiguu, pe care-l produc două sunete ce se află într-un raport auditiv incomensurabil. Pericolul care pîndeşte o asemenea încercare este acela ca semitonul proporţional uşor de asimilat, 16/15, care se află în imediata vecinătate a apotomului — la numai 0,49 savartzi diferenţă — să-l atragă şi să-l asimileze. Este o corecţie pe care orice interpret aculturat la sursa muzicii temperate europene o va efectua în mod spontan. Aceasta ar fi o a doua soluţie care, spre deosebire de prima, păcătuieşte prin facilitate, prin lipsă de tensiune interioară. *Cea de-a treia soluţie este, ca şi precedenta, una de tip reducţionist.* De data aceasta — pentru a face caracterul de *deviere superioară* faţă de semitonul proporţional să fie cît mai perceptibil, să capete chiar o anumită tensiune « expresionistă » — îl vom « împinge mai sus » către intervalul numit *semiton tare* 27/25, interval intensiv şi foarte sensibil: diferenţa de 5 savartzi care-l separă de semitonul proporţional necesită un plus de energie în interpretare care îi conferă acest caracter. Forţa de atracţie a semitonului tare asupra apotomului este mai mică decît cea a semitonului proporţional: distanţa mai mare şi instabilitatea intervalului de semiton tare explică acest lucru. Tocmai de aceea « împingerea » sunetului necesită un efort psihic mai mare.

Observaţie. Apotomul este un interval prin excelenţă *instabil.* Datorită controlului auditiv, ce la această distanţă faţă de sunetul-origine f_0 se execută în mod deosebit de dificil, tendinţa lui de a intra în basinul unuia sau altuia dintre atractori este foarte puternică. Dacă interpretul, cheltuind o energie suplimentară, îl va împinge către basinul care exercită *o acţiune mai slabă,* efectul va fi mai intensiv, *tensiunea obţinută va fi mai mare.* Pentru puritatea sistemului pitagoreic este evident o abatere, *este o ieşire din domeniu.* Dar asemenea *abateri expresive* se întîlnesc frecvent în unele muzici tradiţionale extraueopene [1], în muzica de jazz, în multe folcloruri.

Rigoarea vechilor teoreticieni şi a muzicienilor chinezi a găsit o soluţie — în ordinea noastră, cea de a patra — mult mai adecvată sistemului. Edificarea acestuia se poate continua mult dincolo de limita admisă de sistemul proporţional cu condiţia ca sunetul-origine să se deplaseze în acelaşi sens cu cel al apariţiei elementelor noi: cîştigînd o nouă quintă, sunetul-origine se va deplasa şi el cu o quintă în acelaşi sens. Astfel apar — într-o formă *sui generis* — ideile de transpoziţie şi de modulaţie. În acelaşi timp, însă, şi ruptura între sistemul pitagoreic şi cel proporţional îmbrăţişat de teoreticienii şi muzicienii indieni afectează domenii mai întinse care depăşesc incomensurabilitatea manifestată la nivel auditiv. Teoreticienii chinezi au considerat că după 53 de quinte, admiţînd o abatere practic mică, se poate ajunge la punctul de plecare astfel încît sistemul să capete un aspect ciclic — mulţi muzicologi îl şi numesc « sistemul ciclic ».

Deci, avem, pe de o parte, sistemul proporţional cu *un număr mare de elemente centrate în jurul unei tonici imobile,* pe de altă parte, scări pitagoreice cu un număr mic de sunete (frecvent pentatonice) care se pot însă deplasa ciclic indefinit:

---

[1] Thran van Ke descrie o asemenea situaţie în muzica vietnameză. Nota XANG, notă centrală în sistemul pentatonic al acestei culturi muzicale, oferind o stabilitate maximă, este « împins în sus » pentru a fi obţinut XANG-ul TRIST, un sunet care creează raporturi mult mai tensionate, mai intensive, cu celelalte sunete ale scării. Iată deci o corecţie de natură expresivă ce modifică însuşi cadrul structural. Energia cheltuită de interpret va fi mai mare, deoarece va trebui să deplaseze cu un scop expresiv treapta cea mai sensibilă a sistemului ! Sistemul astfel destabilizat necesită o încordare susţinută în interpretare pentru a i se menţine identitatea în timp.

https://biblioteca-digitala.ro

deplasarea a devenit o condiție de ființare a sistemului. Rezultă că *și în acest caz ontologia procesului muzical devine alternativă* cu toată existența zonei de comensurabilitate auditivă ce face posibilă legătura dintre sistemul proporțional și cel pitagoreic la nivelul primilor cinci-șase pași ai acestuia. Dar tot din faptul că deplasarea se produce ciclic și fără oprire, rezultă că această zonă fiind restrînsă și revenind deci la distanțe mari, ea poate fi practic ignorată pe parcursul unor îndelungate porțiuni din evoluția sistemului.

Privindu-l în raport cu sistemul temperat, cel pitagoreic constituie de asemenea o ontologie alternativă. Și aici pare a exista o punte de legătură, dar la un nivel mai abstract, și anume, procedeul transpoziției și al modulației sub aspect formal prezintă analogii. Dar în practica muzicală ele capătă *semnificații opuse.* În muzica chineză (și pitagoreică în general) datorită faptului că întregul mod se deplasează printr-o translație monotonă din quintă în quintă perfectă muzica păstrează o egalitate de sentiment care exlude *fluctuația psihologică.* Dimpotrivă, mult mai complexă în ceea ce privește schema desfășurării temporale, modulația presupunînd toate transpozițiile oferite de muzica temperată europeană este întotdeauna legată de instabilitate, de neprevăzut, de *dinamism psihologic:* ea semnifică fluctuații psihologice uneori, mici, deseori, însă, mari. În muzica europeană a ultimelor secole, momentele de stabilitate nu se definesc decît prin opoziție și ca o rezolvare a fluctuațiilor centrifuge. Jocul între factorul de stabilitate și fluctuație este o condiție definitorie a acestei muzici.

În schimb, transpoziția continuă și monotonă din muzica tradițională chineză — programată pe durate de săptămîni sau chiar de ani — are ceva din ineluctabilul și previzibilul mecanicii cerești, psihicul și fiziologicul fiind privite doar sub unghiul acordării lor cu o astfel de devenire. Aci complexitatea se manifestă la nivelul structurilor reversibile, modale, atemporale și la trăirea muzicală a semnificațiilor pe care acestea le capătă și, într-o mică măsură doar, la împrăștierea lor în timp.

Rezumînd, punțile dintre sisteme sînt nesigure și înguste, în timp ce prăpastia se cască adînc. Părțile lor comensurabile sînt reduse și insuficiente pentru a indica existența unor compatibilități notabile la nivelul ontologiei acestor tipuri de muzici. Trebuie reținut totuși că sistemul proporțional luat în ansamblul său este comensurabil cu partea Ψ a armonicelor superioare și că are elemente comune *în preajma punctului de origine* cu sistemul pitagoreic. Nu trebuie uitat nici faptul că sunetul-origine (fundamentală sau tonică) constituie un *start comun* pentru cele patru sisteme, formînd unica punte de comensurabilitate a sistemului temperat cu celelalte trei.

Sinteza între sisteme este *sortită eșecului*, o piesă muzicală concepută în mai multe sisteme nu poate fi realizată nici la nivel componistic ca o entitate, ea nu se va constitui niciodată organic într-un tot închegat, nici la nivel interpretativ. Atît pentru cîntăreți cît și pentru instrumentiști beneficiind de instrumente netemperate, trecerea de la un sistem la altul pe parcursul piesei ridică probleme deosebit de dificile. Fiecare sistem implică existența unei mentalități interpretative distincte, adînc înrădăcinată într-o ambianță sonoră care-l definește delimitîndu-l. Există un *ethos* caracteristic pentru fiecare sistem. Dar crearea ethosului la nivel interpretativ presupune o anumită putere de concentrare care, atinsă, nu permite ușor ancorarea într-o altă ambianță. Pentru compozitor, ca și pentru interpret, trecerea dintr-o lume sonoră în alta poate însemna destrămarea actului artistic fără altă semnificație decît a unei banale destrămări. Or, *tocmai acest lucru nu este de dorit.*

https://biblioteca-digitala.ro

III. Palimpsestul ca metodă de compoziție

Punctul de pornire al partiturii *Choephorelor* a fost o îndelungată meditație asupra imposibilității de comunicare între marile sisteme sonore reprezentînd culturi muzicale întinse pe regiuni geografice vaste și avînd istorii distincte. Izolarea tragică a acestor lumi care au avut totuși cîndva o zonă comună în vecinătatea punctului de pornire a căpătat cu timpul un caracter definitiv pînă a se constitui în ontologii ce se exclud, în construcții care la nivelele esențiale nu permit comensurabilitatea. Dar factura operei pe care am postulat-o la început nu putea fi generată în mod direct *de incomensurabilitatea sistemelor luată ca o situație dată, în mod static*, ci trebuia descifrată « *istoria internă* » a acestei incomensurabilități, existentă între lumile sonore. Altfel nu ar fi fost decît o juxtapunere de muzici, cel mult un montaj nedenm de textul tragic. Aspectul sincronic trebuia diacronizat pentru a putea supune opera procesului morfogenetic așa cum ne-am propus de la început.

Există o *istorie exterioară* a fiecărui sistem cunoscută în linii mari de către etnomuzicologi. Dar există și o *istorie interioară* a tuturor acestor sisteme, a interacționării și a rupturii lor. Aceasta trebuia *povestită* prin intermediul partiturii muzicale.

Un demers de acest gen este pîndit de două pericole. Primul e cel arătat mai sus și anume *destrămarea nesemnificativă*, heterogeneitatea gratuită a actului artistic. Cel de-al doilea pericol se află la polul opus, adică în dificultatea receptării semnificațiilor înscrise în ceea ce am numit istoria internă a incomensurabilității sistemelor. Rezultă de aci o nivelare a conținutului care reduce supărător rețeaua de implicații a acestuia și are grave consecințe asupra însăși valorii demersului. De data aceasta cădem în unitatea banală a semnificației uniform sărace.

Pentru a evita aceste capcane care pîndesc de la poli opuși procesul de edificare a unei astfel de partituri am ales *soluția dramatizării excesive prin însuși planul compoziţional al situațiilor de incomensurabilitate ca rezultate ale istoriei interioare a acestor sisteme*. Practic, la nivelul procesului muzical am utilizat *tehnica palimpsestului* ca mijloc de a exprima din unghi de vedere diacronic ontologiile alternative ale acestor lumi sonore ce se depărtează una de alta pe măsură ce se constituie. Tehnica de palimpsest este legată de existența mai multor etaje, fiecare din ele prezentînd fluctuații proprii în mod independent unul de altul. De asemenea, fiecare etaj al palimpsestului luat separat prezintă, prin definiție, un înalt grad de coerență structurală dar și discontinuitate fenomenologică, rupturi și elipse. Dinamizînd palimpsestul, fiecare etaj va fi constituit dintr-o *traiectorie*, dintr-un *drum*. Vom putea vorbi astfel de drumul pe care-l parcurge Oreste sau corul, de drumul trombonului etc., fiecare din aceste drumuri ocupînd etaje distincte.

Există drumuri care au o continuitate mai mare străbătînd toată opera de la un capăt la altul (drumul lui Oreste, al Trombonului, al Corului), dar există și drumuri episodice, evoluții întrerupte (Electra), opriri care blochează pentru un timp toate drumurile (Egist), fragmente dintr-un drum ce-a început în opera anterioară, *Agamemnon*, și mai există doar sub o formă incompletă în *Choephorele* (Clitemnestra) și un element izolat dintr-un drum ce nu se poate reconstitui decît pornind de la date mitologice, deci exogene (Pilade). Singura sa replică, care nu este decît o repetare a celor pronunțate de oracolul de la Delfi cîndva, accelerează deznodămîntul și va fi singura voce transmisă pe toate difuzoarele din sală.

În afară de aceste traiectorii constituite există și un număr de factori muzicali ce influențează un drum sau altul pe o porțiune mai lungă sau mai scurtă, dar care nu apar în palimpsest ca avînd un traseu constituit, un drum propriu, deoarece aceiași factori pot intra într-altă porțiune a *Choephorelor* ca simpli însoțitori ai unui personaj sau a unui grup, înscriindu-se astfel pe un traseu străin. Acest

https://biblioteca-digitala.ro

dublu rol de atractor şi de atras (însoţitor) caracterizează oboiul şi grupul celor trei instrumente cu coarde (vioara, viola şi violoncelul).

Atît grupul instrumentelor temperate (clavecin, glockenspiel, orgă) cît şi cele de percuţie formează *grupuri distincte de atractori* care influenţează de la distanţă procesul, fără însă a participa direct. Se poate ca uneori, în cazul instrumentelor temperate, printr-un procedeu de tip reducţionist, să fie utilizate ca acompaniament, contra-melodie sau heterofonie cîteva din suntele acestor instrumente care se apropie de cele ale sistemului proporţional (de pildă orga acompaniindu-l pe Oreste în Cavatina din partea a doua).

Dar nu toate traiectoriile conţinute de palimpsest au o importanţă egală. Vom studia în special pe cele care prin lungimea şi continuitatea lor, prin gradul lor de autonomie şi de organizare internă joacă un rol de prim ordin în desfăşurarea procesului, adică cele care sînt factori decisivi în conducerea acestuia.

Pentru a aborda un astfel de studiu vom face întîi o incursiune în însuşi *procedeul de lucru folosit pentru edificarea palimpsestului*, procedeu ce prezintă la nivel ontogenetic un izomorfism cu orice pergament pe care de-a lungul timpului s-au suprapus texte formînd mai multe etaje. La fel cum compozitorii Evului Mediu îşi alcătuiau polifoniile scriind una după alta, în mod integral, de la începutul pînă la sfîrşitul piesei, fiecare voce, drumurile principale, liniile de forţă ale partiturii au fost scrise succesiv — uneori chiar la distanţă de ani — şi tot la fel ca în polifoniile amintite, *în ordinea importanţei*.

Astfel, drept *cantus firmus* al partiturii *Choephorelor* a fost compusă piesa *Il Giardino delle Strutture* pentru trombon şi bandă magnetică, banda datînd din 1973, iar partea instrumentală din 1974. Din bandă au fost păstrate în *Choephorele* doar aproximativ două minute servind ca o prelungire a structurii fundamentale din partitura trombonului.

A doua voce pe care o adăugau vechii polifonişti în piesele lor era *contratenorul*, un contrapunct care, raportîndu-se mereu la *cantus firmus* (tenorul), îşi păstrează un grad pronunţat de libertate.

În palimpsestul *Hoeforelor*, cel de-al doilea etaj, scris în 1975, este alcătuit din patru piese pentru bariton însoţit de vioară, violă şi violoncel care au constituit structura de rezistenţă a drumului pe care avea să-l parcurgă Oreste [1]. Ele constituie momentele-cheie ale evoluţiei personajului principal şi între ele au fost aruncate ulterior punţi de legătură. În partitura *Choephorelor*, aceste momente-cheie au intrat ca scenele 1, 5 (fragmente), 6 din prima parte şi 9, Aria Finală, din partea a doua.

Cel de-al treilea etaj al palimpsestului, discantul polifoniilor medievale, este ocupat de grupul vocal al celor cinci Choephore (sclavele Electrei), pe care-l vom, numi pe scurt *corul*. Pe acelaşi palier se va desfăşura şi rolul Electrei în actul, I, care, la rîndul ei, este însoţită de oboi — el însuşi atractor şi atras —, iar în actul II, rolul Clitemnestrei.

În cele din urmă, palimpsestul a fost completat cu vocea gravă a lui Egist, care, pentru un timp relativ scurt (Aria N° 5 din partea a doua), opreşte întregul proces prin reiterarea intonaţiilor unei melodii ce vine din afara cadrului piesei: este amplificarea liberă a unei melopei etiopiene.

Aceste ultime etaje, ca şi grupurile instrumentelor temperate şi ale percuţiei au fost completate în 1977 şi astfel a fost încheiată partitura.

---

[1] Într-o primă versiune, am adaptat muzicii cîteva *Rime* de Michelangelo, la care, ulterior, am renunţat, considerîndu-le a fi o variantă nesatisfăcătoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Se poate spune deci, că *însuşi procesul de elaborare a muzicii a fost astfel rînduit încît ruptura planurilor să fie reală*, să aibă loc la nivel ontic şi nu la nivel de imagine, de impresie, de echivalent estetic. Emoţia rezultă, în muzici de acest gen, din impactul pe care-l are ontologia procesului asupra ascultătorului, şi nu semnul.

Să examinăm, pe rînd, traseele principale ale partiturii, mai întîi din punctul de vedere al scărilor sonore folosite, acestea implicînd direct istoria internă a palimpsestului care constituie temeiul acestei muzici, şi apoi din punctul de vedere al corelării lor cu sistemele ritmice ce se constituie pe un plan, pînă la un punct, analog.

IV. « Une mise en abyme ». Traiectul unei metamorfoze

Să începem cu Cantus Firmus-ul piesei, adică cu traseul descris de trombon şi cu banda magnetică pe care iniţial se sprijinea.

Banda magnetică. Au fost imprimate pe 16 piste şiruri formate din 32 sunete sinusoidale avînd frecvenţa armonicelor fundamentalei SOL =50 Hz. Pe fiecare pistă, armonicele au fost imprimate în ordine treptat coborîtoare şi ritmizate variat conform programului PRAT. [1] S-au alcătuit astfel 16 bucle inegale ca durată care au fost puse să ruleze simultan pentru un timp indefinit. Au fost ulterior mixate pe 4 piste şi trecute cîte două printr-un Ring Modulator stereofonic. Imprimarea frecvenţelor iniţiale (multipli lui $f_0 = 50$ Hz) fiind făcută cu erori minime, rezultatul obţinut rămîne tot în cadrul armonicelor superioare ale fundamentalei SOL. Apoi, cu un filtru stereofonic de tipul Sound Analyzer, prin deschiderea şi închiderea alternativă (rareori şi simultană) extrem de liberă a diverselor benzi de frecvenţă — operaţie bimanuală, făcută în timp real —, se obţine ceea ce se poate considera a fi *banda-mamă a întregii piese*. Banda va apărea pe o durată mare în prologul celei de-a treia piese, *Eumenidele*. În *Choephorele* nu apare decît un fragment de aproximativ 2 minute în duetul Electra-Oreste din prima parte. Este ca un rest — păstrat parcă din întîmplare — dintr-un strat arhaic.

Drumul trombonului. Punctul de plecare se află în bazinul de atracţie al benzii-mamă. *În prima parte a Choephorelor, trombonul va cînta numai în poziţia a IV-a,* adică va emite numai armonicele lui SOL din kontra-octavă, de la 1 la 12. Pe parcursul întregii partituri, traseul descris de trombon constă într-o trecere treptată de la armonicele lui SOL la sistemul temperat organizat dodecafonic prin procedeul modurilor simetrice complementare. Dacă la nivelul comensurabilităţii auditive şi al ontologiei procesului muzical cele două sisteme rămîn alternative, există totuşi o punte posibilă care se află cu totul într-alt domeniu şi anume în *cel al practicii suflătorilor de alamă* pentru care, sub acest aspect, trombonul este cel mai spectaculos reprezentant. Deci nu o legătură pornind de la ontologia procesului muzical, de la structura sistemelor, de la posibilitatea comparării auditive a lor, ci pur şi simplu *una operaţională* în care însă se află înscrisă istoria instrumentului: de la un tub natural la instrumentul cromatic temperat. Se efectuează astfel o *traducere, singura care poate lega efectiv cele două sisteme.*

Prin mişcarea culisei putem să obţinem două categorii de efecte: Continuumuri sonore-glisandouri şi scări discrete de sunete, din care, dacă excludem « poziţiile false » bazate pe armonicele 7 şi 11, sau le *corectăm* prin modificarea presiunii buzelor, obţinem *gama cromatică temperată*. Deplasarea treptată de la armonicele lui SOL la gama cromatică temperată se produce în mod ineluctabil, este o istorie

[1] Cf. A. Stroe: « Compoziţii şi clase de compoziţii », în *Muzica*, 4, 6/1970

https://biblioteca-digitala.ro

exterioară — aşa cum am arătat, aceea a formării în timp a însuşi instrumentului — care devine *lege ce dirijează istoria interioară*, istorie definitorie pentru acest traseu al palimpsestului.

Trombonul învestit cu rolul de corifeu debutează în procesiunea Choephorelor ce vin din palat ducînd ofrandele trimise de Clitemnestra la mormîntul lui Agamemnon. Tăietura din momentul apariţiei procesiunii este netă. Relaţia neliniştitoare, tulbure, dintre armonicele 7 şi 8 instaurează dintr-o dată climatul aspru, neprimitor, straniu al armonicelor «false» ce intră în conflict cu acordul iniţial ce se prelungeşte şi după intrarea procesiunii în scenă.

Două sînt momentele-cheie prin care se realizează trecerea de la sistemul armonicelor la cel temperat.

Primul este Corul final din prima parte (N° 9 Canzona), unde, după fiecare motiv care constă tot din armonice superioare energic ritmate, pe ultimul sunet se alunecă într-un glissando coborîtor pînă în poziţia a VII-a. E prima ieşire sistematic repetată din cadrul poziţiei a IV-a. Ideea este mult amplificată în secţiunile a 3-a, Cavatina lui Oreste, şi a 4-a, Lamento-ul Clitemnestrei din partea a doua. Aci glissando-ul se emancipează şi capătă un profil capricios de sunet grav instabil şi brutal: ca sonoritate va aminti de instabilitatea sunetelor prelungite şi grave ale trompelor lungi din muzica tibetană. La punctul culminant al traseului, în LA MORTE DEL TIRANO, pasajele care folosesc glissando-uri se leagă de urletul lui Egist, lovit mortal, precum şi de diferite zgomote surde produse de instrumente de percuţie. Schiţarea unei punţi către ceea ce am considerat a fi un al cincilea sistem se lasă astfel întrevăzută.

Trombonul este paznicul palatului şi de pe turnul său vede ce se întîmplă în incinta acestuia. Presimte omorul şi apoi îl va povesti gemînd, combinînd vocea gravă cu fluieratul, urlînd, horcăind, realizînd treceri treptate de la zgomot la sunet şi invers, producînd efecte multifonice şi frullato-uri extrem de grave în nuanţe foarte scăzute, astfel încît sunetul să se apropie mai mult de zgomotul apei care fierbe într-un samovar decît de un sunet muzical. De fapt, în această secţiune a *Hoeforelor* presiunea sunetelor nedeterminate şi a zgomotelor crescînd considerabil instrumentul personaj suferă devieri pe porţiuni mari, fiind atras în repetate rînduri în bazinul celui de-al cincilea sistem.

Din cînd în cînd, acestor pasaje li se opun nostalgice chemări, fragmente de melopei în surdină care mai amintesc, pe porţiuni întîi mai lungi apoi din ce în ce mai scurte, de armonicele «false» din prima parte: corn de vînătoare, bucium, muzică a nopţii? E cert însă că provenienţa lor trebuie căutată în continua devenire ce caracterizează drumul trombonului de la armonicele SOL-ului iniţial la totalul dodecafonic temperat.

Ajunşi aici, pentru a înţelege ce va urma, să ne întoarcem la cel de-al doilea moment-cheie decisiv pentru această transformare, care este situat la începutul actului al doilea şi să-l examinăm.

Trombonul-paznic se află pe înserate în faţa porţilor palatului unde de ani de zile nu s-a întîmplat nimic. Plictisit, fluieră o melodie [1] pe care apoi încearcă să o reproducă în registrul grav al instrumentului. Pentru aceasta nu îi sînt suficiente armonicele superioare ale unui singur sunet de bază şi este obligat să deplaseze culisa pentru a obţine fundamentalele noi de care are nevoie. Deci, datorită operaţiunii de transpunere a unui cîntec, iniţial fluierat în registrul grav al trombonului, prin mişcarea culisei — lungind sau scurtînd astfel tubul sonor — a obţinut un şir

[1] Vezi Bartok B.: *Melodien der rumänischen Colinde* Nr. 21c.

https://biblioteca-digitala.ro

de fundamentale *clar delimitate între ele* împreună cu armonicele lor. Se construiește astfel treptat gama cromatică temperată care în cele din urmă va domina în mod exclusiv epilogul *Choephorelor*.

Rezumînd, drumul trombonului constă la început în utilizarea exclusivă a armonicelor superioare degajate de fundamentala SOL, care persistă de-a lungul unui act întreg. Evoluînd pe două căi în mod simultan — aceea a continuumului sonor și aceea a scărilor de sunete clar delimitate — ajunge în final la totalul cromatic decentralizat, atonal.

Mai important decît punctul de plecare și cel de sosire este însă demersul propriu-zis, trecerea de la starea inițială la cea finală. Pe acest drum, secțiunea intitulată LA MORTE DEL TIRANO, cel mai lung solo de trombon din *Choephorele*, nu este decît o verigă. În acest punct însă, ca într-un nod orografic, se adună elemente aparținînd unor lumi sonore disjuncte, ele se juxtapun, se înfruntă, pe alocuri se creează între ele continuumuri: zgomote și sunete, elemente din armonicele superioare ale SOL-ului inițial și scări temperate. Acestea au putut fi alăturate sau *contopite numai prin procedee operaționale la nivelul tehnicii instrumentale și prin presiunea puternică a mediului dramatic ce se exercită în acest moment al evoluției piesei.*

V. Scară muzicală și mod
Drumul lui Oreste

Noțiunea de mod, atît de des vehiculată de muzicologia mai nouă, nu este unitară. Ea capătă semnificații foarte diferite, deseori chiar opuse.

Noțiunea veche de mod se lega de o altă noțiune mult mai precisă, aceea de *tetracord*, aceasta, la rîndul ei, fiind adînc împlîntată în solul *sistemului proporțional*. În șirul armonicelor superioare nu există temeiuri suficiente de delimitare tetracordală, iar în sistemul ciclic pitagoreic la fel de puține. În acest ultim caz, delimitarea nu se justifică datorită mecanismului de generare care procedează din quintă în quintă — quinta fiind aici unitatea de măsură și nu tonul sau semitonul, ca în sistemele proporționale și temperate. (Cu timpul, în muzica europeană s-a instaurat semitonul temperat, în școli se compară o quintă cu o terță numărînd semitonurile care le compun !)

În așa-numitele moduri moderne definite pe sistemul temperat se pot observa două tendințe. Prima, tradiționalistă, procedează prin transcrierea modurilor medievale și rinascentiste în scări temperate. Un exemplu. Într-un mod de re, tonurile mici re-mi și sol-la devin ca și tonurile mari fa-sol și do-re tonuri temperate. Efectul însă este o sărăcire supărătoare a semnificațiilor melodice și a armoniei latente. Chiar atunci cînd în teorie mai apare noțiunea de tetracord, aceasta s-a vidat de conținut și nu mai este operantă, ea rămînînd incompatibilă cu construcția acordică pe care se fundează armonia explicită, și nu latentă, a timpurilor mai noi. Renunțînd în practică la constrîngerile delimitărilor tetracordale, au crescut, însă, enorm mobilitatea și puterea de semnificare a *armoniei explicite*. Astfel, din *muzica modală* am ajuns la *armonii modale* construite pe scări temperate. Legătura între cele două mentalități rămîne superficială, la nivelul aluziei stilistice, a pitorescului. Acest lucru nu înseamnă că armonia modală este lipsită de perspectiva profunzimii artistice, ci doar faptul că puntea ce o leagă de muzica modală propriu-zisă este deosebit de fragilă.

Cea de a doua tendință pornește de la *totalul cromatic postulat ca un dat aprioric*. Mulțimea părților totalului cromatic este asimilată mulțimii modurilor posibile în care ulterior se pot face clasificări și eventual trieri. Pot apărea « moduri » cu

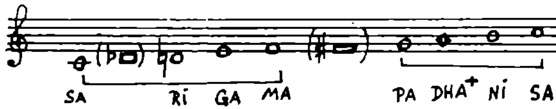
https://biblioteca-digitala.ro

proprietăţi structurale interesante pentru compozitori, cum ar fi « modurile cu transpoziţie limitată » ale lui Olivier Messiaen.

Dar toate acestea sînt moduri în cu totul altă accepţie a cuvîntului decît cele ale marilor tradiţii muzicale extraeuropene şi vechi europene. Ele au mai multe puncte de legătură cu muzica dodecafonică serială — o consecinţă matură a sistemului temperat — decît cu modurile raga-urilor indiene sau cu vechile moduri greceşti de care sînt despărţite prin abisuri de netrecut. Iată, deci, un efect din cele mai importante a incomensurabilităţii sistemelor.

Funcţia semantică a intervalului în aceste « moduri » privite ca părţi ale totalului cromatic a slăbit atît de mult încît a ajuns să tindă către un minim, aici nul. Chiar comparat cu intervalul-simbol (tot temperat) din muzica tonală, intervalul-element al acestor noi construcţii « modale » este slab dotat sub acest aspect. Compensarea se face pe plan armonic, timbral, arhitectonic, sub aspectul utilizării registrelor şi a dinamicii sonore. Fără a indica cîtuşi de puţin o inferioritate a muzicilor temperate ajunse în acest stadiu de dezvoltare, amploarea fără precedent pe care o capătă acele dimensiuni pînă nu de mult considerate secundare subliniază odată mai mult caracterul alternativ al modurilor de semnificare şi, mai mult chiar, o disjuncţie netă între mulţimile semnificaţiilor. Fiecare din aceste muzici ne vorbeşte despre altceva. Ar fi deci iluzoriu să ne imaginăm un punct de vedere exterior celor două tipuri de muzică din care să putem aplica termenul de mod cu speranţa de a găsi o punte de legătură. De fapt, spunînd un singur cuvînt, folosim noţiuni îndepărtate între ele.

Să lăsăm însă « modurile » sistemului temperat şi să revenim la sistemul proporţional şi la cel pitagoreic ciclic. Apoi să vedem dacă la nivelul noţiunii de mod se pot crea puncte de trecere. Pentru argumentare ne vom folosi de două cazuri caracteristice, fiecare din ele pentru cîte un sistem. Pentru sistemul proporţional vom lua ceea ce aş numi, nu sistemul, ci *complexul modal* (pentru a evita o confuzie a termenilor) « SA GRÂMA » aşa cum îl transcrie în notaţia modernă europeană Alain Daniélou după textul sanscrit « NÂTYA SHÂSTRA »:

(1) 

Observaţii

1. Nota DHA+ va fi intonată cu o coma diesis mai sus pentru a forma o quintă perfectă cu nota RI. Nota DHA+ caracterizează însuşi complexul modal prin relaţiile pe care le stabileşte cu restul treptelor modului.

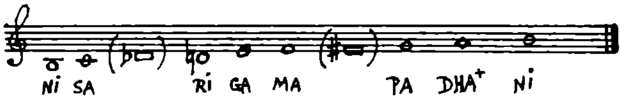
2. Aspectul tetracordal-diatonic al complexului SA-GRÂMA poate fi uşor pus în evidenţă. Lui SA-RI = $^9/_8$ îi corespunde PA-DHA+ = $^9/_8$ (ambele tonuri mari), lui RI-GA = $^{10}/_9$ îi corespunde DHA+-NI = $^{10}/_9$ (ambele tonuri mici) şi lui GA-MA = $^{16}/_{15}$ îi corespunde NI-SA = $^{16}/_{15}$ (ambele semitonuri).

3. Notele re b⁻ şi fa#⁻ notate cu dreptunghiuri vor fi coborîte cu o comă, între ele, raportul de quartă perfectă fiind riguros respectat. Ele sînt notate în paranteză deoarece sînt considerate a fi *sunete adiţionale*, ele rămînînd exterioare sistemului. Astfel, atunci cînd recurgem la un mod plagal, adică atunci cînd alegem *o altă tonică practică* dintre cele şapte sunete de bază ale complexului SA-GRÂMA, sunetele

https://biblioteca-digitala.ro

adiţionale rămîn invariante, ele nu îşi schimbă locul. De exemplu, dacă luăm plagalul

RAJANI:

(2) 

sunetele adiţionale care se află pe locurile doi şi şase, rămînînd la acelaşi nivel, au trecut pe locurile trei şi şapte, modul avînd de data aceasta ca tonică practică pe NI. Unii teoreticieni consideră aceste sunete adiţionale a fi « planetele exterioare » ale modului. Utilizarea într-un *raga* a unuia sau a ambelor sunete adiţionale îi va conferi acestuia un caracter *cromatic*.

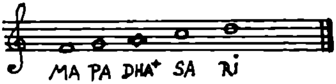
Recomandăm însă şi aici o anumită prudenţă în utilizarea termenului, deoarece realitatea sonoră pe care o desemnează diferă simţitor atît de cea a vechii muzici greceşti, cît şi de cea a muzicii europene din Renaştere pînă azi.

•

Pentru sistemul pitagoreic-ciclic ne vom folosi de cazul scării pentatonice din muzica tradiţională chineză pe care mulţi cercetători o consideră a fi tot un mod ca orice mod indian. Confuzia este accentuată de faptul că există şi în muzica indiană *raga*-uri pentatonice care sînt în chip evident moduri, după cum există şi în multe folcloruri arhaice asemenea moduri.

Criteriile de formare ale modurilor indiene — pe care le socotim deosebit de reprezentative pentru muzicile modal proporţionale — *sînt radical diferite de cele ale scării pentatonice ciclice chineze*. Pînă acum am văzut că cele două mari sisteme, cel proporţional şi cel ciclic, prezintă ontologii alternative şi sînt incomensurabile la nivele esenţiale. Să studiem problema accepţiunii pe care o capătă noţiunea de mod în aceste sisteme. Este posibilă o traducere, şi dacă da, la ce nivel trebuie construită puntea?

Dacă examinăm cu atenţie complexul SA GRÂMA aşa cum se prezintă el în transcrierea lui Alain Daniélou, observăm că în structura lui acesta conţine *o parte pentatonică echivalentă cu scara pentatonică chineză*. Ne referim la următorul fragment:

(3) 

Într-adevăr MA-SA este quintă perfectă 3/2 şi corespunde în pentatonicul chinez lui *Koung-Tchi*, SA-PA este quartă perfectă coborîtoare 3/4 şi corespunde lui *Tchi-Shang*, PA-RI, quintă perfectă, corespunde lui *Shang-Yu*, iar RI-DHA+, quintă perfectă coborîtoare, corespunde lui *Yu-Kyo*. Rezultă că relaţia de ordine pitagoreică este validă pentru ambele părţi şi de asemenea că putem stabili o corespondenţă univocă de la intervalele fragmentului din SA-GRÂMA către cele ale *scării pentatonice chineze*.

https://biblioteca-digitala.ro

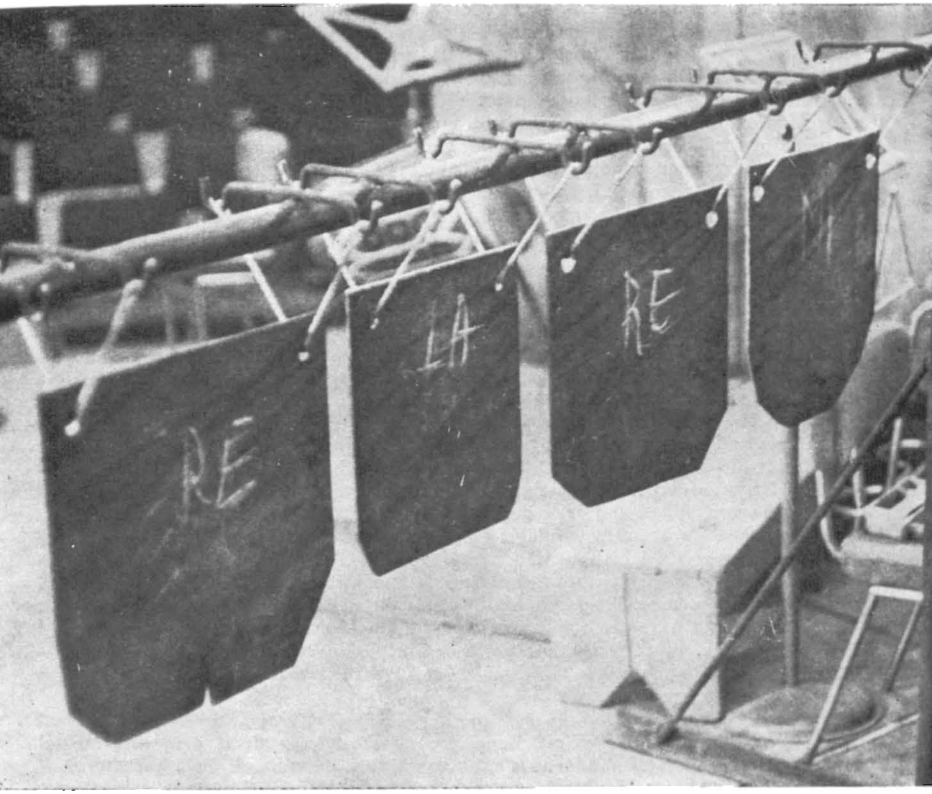
Gorgonă din terracotta (Gela, Sicilia sudică)

Dar putem stabili, în acelaşi timp, o relaţie de ordine după frecvenţa sunetelor raportate mereu la nota origine, cum spun muzicienii: putem aşeza intervalele în ordinea lor crescătoare. Şi această relaţie de ordine este validă în ambele cazuri şi putem stabili pe această cale o corespondenţă univocă, de data aceasta de la intervalele *scării pentatonice chineze* către cele ale fragmentului din SA-GRÂMA.

Din punctul de vedere al unui muzician modern pentru care izomorfismul a două structuri sonore se exprimă deplin la nivelul notaţiei, a realizării grafice, cele arătate sînt suficiente pentru a stabili că există o parte inclusă în SA-GRÂMA care este echivalentă cu *scara pentatonică chineză*. Oricărui muzician modern îi apare ca fiind evident faptul că fragmentul din SA-GRÂMA reprodus în exemplul (3) este o scară pentatonică chineză, el poate spune, *fără să greşească din punctul său de*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



Instrumente și embleme de spectacol:
▲ Imagine din spectacolul « Agamemnon » de Aurel Stroe, prezentat de Radioteleviziunea Română
◀ Sarcofag de lut ars în formă de picior cu coturn (Reggio Calabria)

vedere, că scara pentatonică chineză este cuprinsă în complexul SA-GRÂMA. El mai poate afirma că adăugîndu-i-se scării pentatonice amintite două quinte perfecte, prima *sărind în sens descendent* peste șase quinte iar cea de a doua, care formează notele adiționale, peste 16 quinte (!) s-a obținut complexul SA-GRÂMA cu sunetele adiționale.

Deci, la nivelul notării într-un sistem grafic european și aplicînd criterii de măsurare corelate cu acest sistem grafic, traducerea a devenit posibilă. Nimic nu ne împiedică la acest nivel să putem vorbi de un *mod pentatonic ciclic*. Nu va trebui să uităm însă nici un moment că puntea noastră a fost construită la nivelul unei notații care prin însăși natura ei a omis trăsături pe care atît muzicienii chinezi cît și cei indieni le-au considerat ca fiind fundamentale pentru structurile lor sonore.

https://biblioteca-digitala.ro

În muzica tradiţională chineză, generarea sistemului pitagoreic printr-o alternanţă continuă de quintă ascendentă-quartă descendentă întruchipează acţiunea alternativă a principiilor Yin şi Yâng. Astfel, nota de sus a quintelor ascendente are un caracter feminin în timp ce nota gravă a quartelor descendente are un caracter masculin. Se creează astfel o dihotomie care produce o interacţiune continuă în cadrul celor cinci sunete ale scării. Raporturile dintre sunetele aparţinînd celor două genuri sînt astfel echilibrate încît armonia dintre aceste elemente nu poate fi niciodată spulberată, cu condiţia menţînerii în cadrul scării.

În ansamblul sistemului, *lyu*-rile impare sînt generate de *principiul Yâng*, vor fi deci masculine, iar *lyu*-rile pare vor fi feminine, fiind generate de *principiul Yin.*

Spre deosebire de toate celelalte sisteme modale, în muzica ciclică pentatonică avem o singură scară, care însă poate fi deplasată pe fiecare quintă a sistemului, din quintă în quintă. Cînd va începe cu o quintă impară, sunetul iniţial al scării pentatonice va avea un caracter Yâng, cînd va începe cu o quintă pară, sunetul iniţial al scării pentatonice va avea un caracter Yin. O dată cu schimbarea caracterului sunetului iniţial îşi vor schimba şi celelalte sunete ale scării pentatonice caracterul.

Acest aspect fundamental al sensibilităţii muzicale vechi chineze nu este implicat în mod neapărat de fragmentul modului SA-GRÂMA, mod care are la bază o gîndire tetracordală, deci de cu totul altă natură.

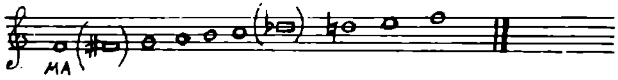
În raport însă cu structura generativă a complexului SA-GRÂMA, fragmentul pentatonic din exemplul (3), de asemenea, apare ca fiind ales în mod arbitrar. Apartenenţa fragmentului pentatonic la cele două tetracorduri, fa şi re, aparţinînd primului tetracord (Pûrvânga), iar celui de-al doilea tetracord (Uttarânga) aparţinîndu-i celelalte sunete, presupune o frîngere în două a acestuia, frîntură care nu respectă nici un criteriu definitoriu pentru complexul SA-GRÂMA.

Rezumînd, partea pentatonică aparţinînd complexului SA-GRÂMA şi avînd un aspect pitagoreic-ciclic (exemplul (3)) nu conţine în structura ei dihotomia Yâng-Yin, nefiind generată prin acest joc al principiilor alternative şi neimplicîndu-l în mod necesar. În acelaşi timp, partea amintită nu constituie o selecţie din SA-GRÂMA care să indice vreo legătură cu structura tetracordală care stă la baza acestui complex modal.

În ceea ce priveşte noţiunea de mod, rezultă că transplantul ei din sistemul proporţional în cel pitagoreic-ciclic nu se poate efectua decît prin intermediul transcripţiei în notaţie modernă a ambelor tipuri de muzică. Prin caracterul ei mai cuprinzător, această notaţie permite scoaterea la lumină a unor echivalenţe, pe care se poate construi o punte de legătură. Această întîlnire, la nivel grafic însă, omite aspecte definitorii pentru noţiunea de mod, cum ar fi raportarea la un sunet central imuabil şi construcţia tetracordală. Cu alte cuvinte, termenul mod nu funcţionează cu acelaşi înţeles în cele două mari sisteme: dacă acesta este caracteristic sistemului proporţional, el nu poate intra în cadrul celui pitagoreic decît printr-o traducere a unor scări aparţinînd ambelor sisteme la nivelul semiografiei moderne de origină europeană. Deci o dublă traducere într-un al treilea sistem care şi el a trebuit să sufere adaptări în acest scop.

Observaţie. Consultînd lista plagalelor — multe la număr — din complexul SA-GRÂMA, aşa cum le transcrie A. Daniélou după Nâtya Shâstra, ne reţine atenţia cel de-al patrulea plagal numit MATSARÎKRITA care începe deci cu nota MA:

(4)



https://biblioteca-digitala.ro

Matriță de lut ars pentru capul unei divinități chtoniene (Gela, Grecia Magna)

Dacă îl comparăm cu scara noastră pentatonică de la (3), observăm imediat că sunetele produse de principiul Yang se află toate în tetracordul inferior al plagalului, în timp ce sunetele produse de principiul feminin (Yin) se află în tetracordul superior. Deşi este efectul unei permutări circulare afectînd un nivel mai de suprafață, puntea care se stabileşte prin utilizarea acestui mod plagal are darul ca prin intermediul dublei traduceri amintite să fie surprinzător de pregnantă pentru acuitatea ascultătorului modern.

Trebuie să nu uităm însă că practica muzicală indiană evită acest plagal datorită quartei mărite aşezate la baza sa. Aceasta îi conferă un caracter instabil, ambiguu, care va fi însă folosit în cel de-al doilea act al partiturii *Choephorelor* cu un anumit scop dramatic. De fapt, *partitura CHOEPHORELOR nu conține nici muzici chineze, nici indiene şi evită în general referințele geografice concrete. Ne-am oprit asupra unor realități structurale mai adînci caracterizînd lumi sonore, care, la nivele esențiale, au încetat să mai comunice.*

https://biblioteca-digitala.ro

Spectacolul « Agamemnon » : Adina Ivaşcu în rolul Casandrei

Chiar dacă în cîteva momente, cu totul izolate, se concretizează referinţe stilistice precise, contextul în care acestea sînt plasate şi rupturile existente între ele le transformă în *puncte de reper pentru măsurarea dislocărilor*. Ele sînt menite să facă mai acută perceperea imediată — la suprafaţă — a faliilor produse în adîncime.

Drama se petrece la nivelul morfogenezei.

●

Drumul lui Oreste, traseul care se opune prin semnificaţie şi dimensiuni aceluia al trombonului, constă tocmai în trecerea de la scări pre-pentatonice şi pentatonice bazate pe quinte, deci pitagoreic-ciclice, spre diverse forme ale complexului SA-GRÂMA. Traseul constituie cel de-al doilea etaj al palimpsestului nostru şi, la fel ca trombonul, străbate partitura *Choephorelor* de la un capăt la altul desfăşurîndu-se gradat şi asigurînd o continuitate în devenirea dramatică a ansamblului.

https://biblioteca-digitala.ro

Aurora Frântu (Clitemnestra) în Spectacolul « Agamemnon »

Desigur că şi drumul lui Oreste prezintă întreruperi şi elipse, ca orice strat al palimpsestului. Ele sînt însă exterioare, au caracter accidental, sînt părţile şterse sau dezlipite dintr-un strat iniţial continuu. Acestea nu sînt însă de natură să oculteze continuitatea evoluţiei sale. *Împreună cu traseul descris de trombonul-corifeu, cel al lui Oreste este un drum unitar*. Este poate cel mai *lipsit de neprevăzut, de rupturi interne* din toate nivelele palimpsestului. Există o fatalitate internă a devenirii muzicale ce caracterizează acest rol, care este convergentă cu destinul dramatic al personajului evoluînd lent dar rectiliniu spre catastrofă.

Pornind de la quinta iniţială DO-SOL se vor adăuga treptat, pe măsura înaintării acţiunii, straturi noi de quinte. Progresia se face lent şi cu anumită regularitate, Să urmărim etapele traseului.

1. *Oreste la mormîntul lui Agamemnon*. Prima secţiune — ARIOSO — se bazează în exclusivitate pe quinta DO-SOL colorată afectiv de septima minoră (16/9).

https://biblioteca-digitala.ro

Monedă de argint (sec. V) « Pajera » — leu

care pe lîngă căldură conferă acordului un sentiment al împlinirii, al integrării în armonie. Oreste își desfășoară linia sinuoasă (realizată cu programul PRAT), folosindu-se în toată această piesă de început numai de patru sunete, registrația fiind fixă:

(5)

Cu unele întreruperi, aceste sunete se vor perpetua sub forma unui acord prelung la corzi încă multă vreme de-a lungul primului act (peste 20 de minute)

https://biblioteca-digitala.ro

« Agamemnon »; un Bătrîn din cetatea Argos: Eugen Ignățoiu

pentru ca spre sfîrșitul piesei — înaintea morții lui Egist — să mai apară odată, la fel de impermeabil la presiunea contextului. Mai mult, privită la nivelul traseului lui Oreste căruia îi aparține, septima DO-SI ($^{10}/_{9}$), componentă definitorie a acordului nostru, nu se justifică structural, la ea nu s-a ajuns pe cale de quinte pitagoreice. Acest fapt întărește aspectul de *obiect sonor* care supraviețuiește ca un rest de dinaintea începutului *Choephorelor* și continuă indefinit, fără să se asimileze, fără să stabilească legături funcționale cu mediul. Acest obiect sonor îl descoperim ca fiind reluarea sfîrșitului din Concertul pentru clarinet și orchestră (1974—1975). Evident, el nu admite nici o înlănțuire de natură armonică sau polifonică cu un alt acord sau formație sonoră: rămîne pur în solitudinea lui.

2. *Duetul Oreste-Electra la mormîntul lui Agamemnon (secțiunea a 5-a din primul act).* Pentru a putea construi drumul lui Oreste în continuare, vom renunța în primul rînd la septima sensibilă DO-SI ($^{10}/_{9}$) a acordului inițial și vom reține, după

https://biblioteca-digitala.ro

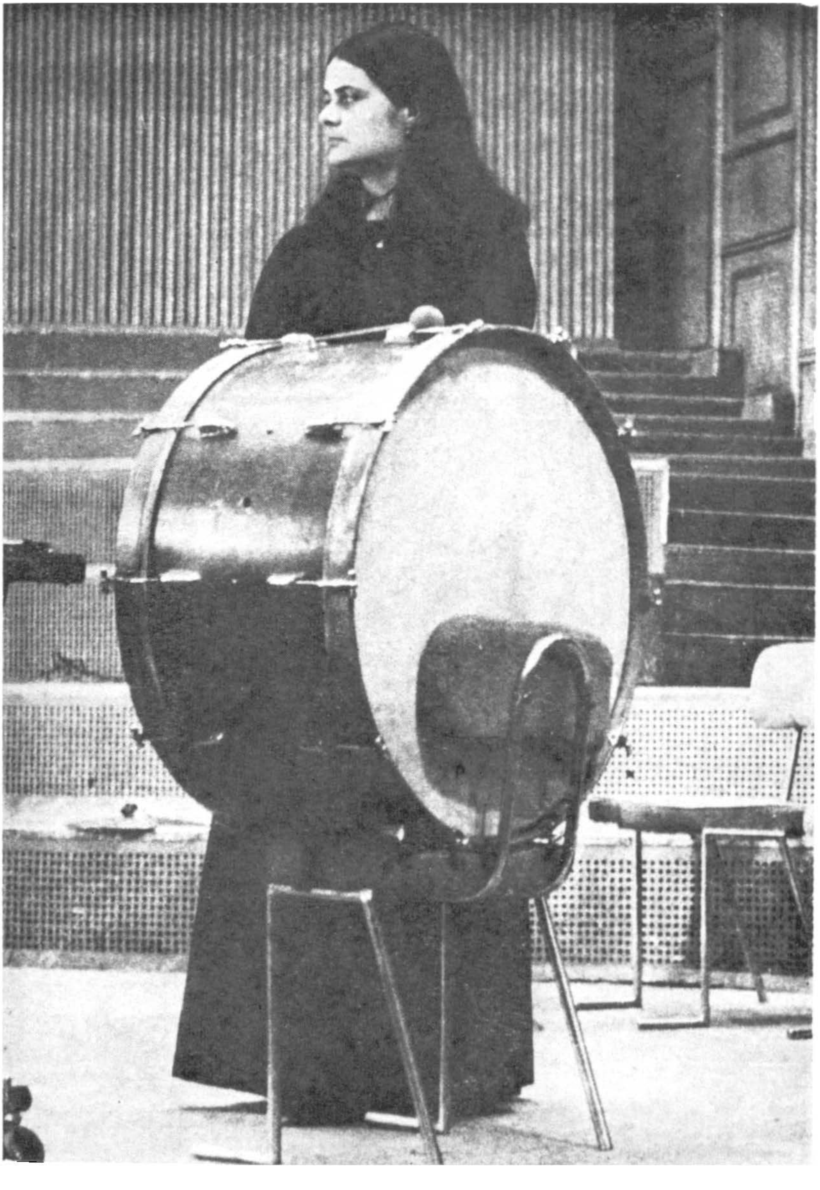
cum am mai spus, quinta DO-SOL, piatra de temelie a rolului. Al doilea pas pe acest drum constă din adăugarea următoarelor două quinte. Dacă notăm frecvenţa lui DO cu f_0 vom avea: SOL $= f_0 \times {}^3/_2$; RE $= (f_0 \times {}^3/_2) \times {}^3/_4 = f_0 \times {}^9/_8$; LA $= (f_0 \times {}^9/_8) \times {}^3/_2 = f_0 \times {}^{27}/_{16}$. Pe aceste patru sunete se va desfăşura în mod exclusiv partitura lui Oreste în acest duet. În cele trei subsecţiuni ale acestuia va varia doar registraţia care în prima şi în ultima din aceste subsecţiuni este fixă ca în primul Arioso. Comuni cu acest Arioso mai sînt cei doi SOL care şi-au păstrat şi registrul. SOL-ul falset apare aici de cele mai multe ori ca o apogiatură foarte scurtă avînd un accent glotic extrem de violent. Astfel şi aici contrastul între falset şi rest trebuie să creeze două planuri analoge celor dintr-o polifonie latentă clar diferenţiată.

Prima subsecţiune se întinde pînă în momentul în care Electra recunoaşte în străinul ce-i stă în faţă pe fratele ei, Oreste. Cea de a doua subsecţiune se întinde pînă unde începe ostinato-ul acestuia, care constituie de altfel şi concluzia duetului.

Monedă de argint: capul lui Apollo

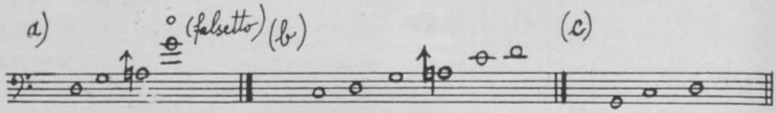
Instrumente din totdeauna în Spectacolul « Agamemnon »: Eugenia Şerbănescu — percuţie ▶

https://biblioteca-digitala.ro

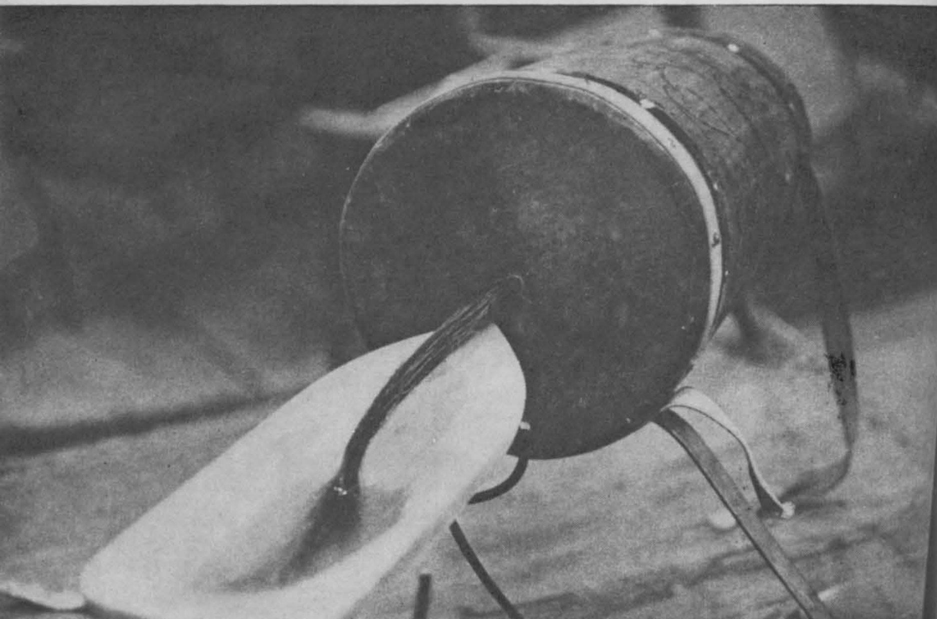


https://biblioteca-digitala.ro

Iată distribuția în registre a sunetelor celor trei subsecțiuni:

(6) 

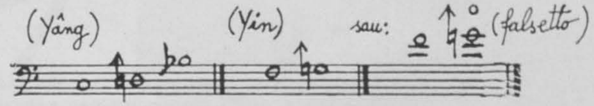
3. *Aria (secțiunea a 6-a din primul act)* este fragmentul de maximă liniște și sennătate al întregii partituri. Pentru un moment, toate forțele sonore se echilibrează. Adăugînd încă o quintă notei LA↑♮ vom obține MI↑♮ $= (f_0 \times 3^3/2^4) \times 3/4 = f_0 \times 3^4/2^6$ $= f_0 \times 81/64$ adică terța mare pitagoreică sau ditonul. Este un interval luminos dar rece.



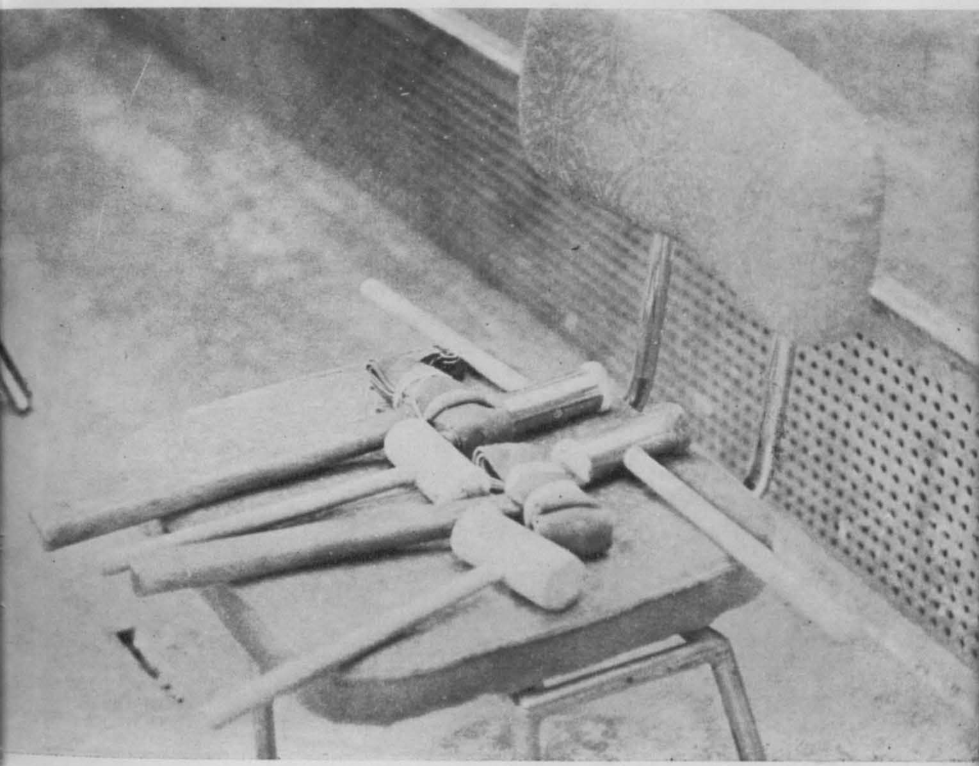
https://biblioteca-digitala.ro

Fără să trădăm esența sistemului ciclic (chiar dimpotrivă), putem transpune scara astfel obținută luînd ca sunet-origine nu pe DO ca pînă acum, ci pe SI♭.

Împrăștierea în registre a sunetelor acestei scări ciclic-pentatonice se face ținînd cont de dihotomia creată prin aplicarea principiilor Yâng și Yin în mod alternativ. Sunetele SI ♭, DO și RE↑♮, provenind din principiul Yâng, vor avea o registrație fixă, în timp ce FA și SOL↑♮, provenind din principiul Yin, vor apărea cînd sub formă de falsete, cînd la octava inferioară:

(7) 

◀ ▼ Arhaic și modern în « Agamemnon »



https://biblioteca-digitala.ro

La violă, Emilia Nădejde

https://biblioteca-digitala.ro

Basul Florin Hudeșteanu, solist în corul Bătrînilor

Ca şi în arioso-ul de debut al *Choephorelor*, şi în acest moment de împlinire, întruchipat prin exprimarea completă a scării ciclic-pentatonice ce joacă un rol important în piesă, aşternerea în timp a materialului sonor se face tot cu ajutorul programului PRAT. Şi tot ca în prima secţiune, şi aici corzile ţin acordul format din cele cinci sunete ale scării — şi el cu aspect de obiect sonor. Din cînd în cînd acordul este ritmizat, bătăi periodice «col legno » cu accente din 5 în 5 prin regularitatea lor sporesc sentimentul de armonizare a tuturor componentelor, caracterizînd acest moment de răgaz al evoluţiei dramatice.

Peste această muzică pluteşte o pulbere de armonice abia audibile, situate la înălţimi mari care timbrează sunetele mai grave ale vocii lui Oreste şi a corzilor formînd împreună un ansamblu omogen. Această pulbere de armonice este obţinută prin acţionarea fină asupra tam-tam-ului cu măturicile metalice, în ritm rapid de tip *aksak*, repetat indefinit. Din cauza disproporţiei existente între mărimea tam-tam-ului şi fineţea de atac a măturicilor metalice este tăiată toată baza sunetului, rămînîndu-i numai coroana.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi în această secţiune, ca şi în LA MORTE DEL TIRANO din partea a doua a *Choephorelor, punţile dintre cel de-al cincilea sistem şi celelalte sisteme pot fi mai uşor sesizate pur auditiv.* Şi în acest caz este vorba, dar într-un mod exclusiv sensorial şi neclar, tot de o *punte de comensurabilitate* (flageoletele violei şi sunetul clopotului, acţionat, tot fin, cu baghete de timpan, îşi aduc şi ele o contribuţie pe acest plan, ieşind în întîmpinarea « flageoletelor » pe tam-tam).

Gela, în Grecia Magna. Cap de Silen, în terracotta, provenind din decoraţia unui templu (470–460 î.e.n.)

Imaginile din spectacolul « Agamemnon » — un reportaj de Eugen Lupu

https://biblioteca-digitala.ro

În timp ce în LA MORTE DEL TIRANO legătura « zgomotelor » cu sunetele se stabileşte practic-auditiv în registrul grav al scării muzicale, în ARIA din prima parte a *Choephorelor* puntea se realizează la nivelul unor armonice foarte înalte, la nivelul coroanei sunetului.

Cele două secţiuni amintite formează poli opuşi din punctele de vedere esenţiale ale piesei, ca de pildă, răgaz înainte ca acţiunea să înceapă să se precipite — ARIA din prima parte —, tensiune maximă a deznodămîntului — LA MORTE DEL TIRANO din cea de a doua parte. Aspectul vizînd posibilitatea clădirii unor punţi de comensurabilitate auditivă între primele patru sisteme şi cel de al cincilea, indică şi el un caracter alternativ în cele două secţiuni. În prima, coroana înaltă de sunete indefinite este asimilată de sistemul pitagoreic ca o zonă de armonice îndepărtate, în timp ce în lungul solo de trombon din partea a doua, lumea zgomotelor asimilează sunetele acestuia. Mai sînt şi alte aspecte alternative cum ar fi netezimea frazei muzicale în primul caz, care se opune rupturilor frecvente din cel de al doilea.

Reţinem însă faptul că în ambele secţiuni existenţa unor punţi de comensurabilitate între cel de-al cincilea sistem şi celelalte patru este uşor sesizabilă auditiv. Acesta este singurul teren pe care ele pot fi confruntate în mod explicit la nivelul alcătuirii sonore intime.

Poate că ar merita să fie amintită o asemenea punte şi în momentul morţii Clitemnestrei, cînd fluierele cu apă se înlănţuie fie cu polifonii mai complicate ale instrumentelor, fie cu sunetele acute sau cu strigătul acesteia. Deci, în partitura *Choephorelor* punţile dintre cel de al cincilea sistem şi celelalte patru se stabilesc în situaţii extreme: fie în momente de armonie, de desăvîrşire a echilibrului, fie în clipele deznodămîntului.[1]

•

Să revenim — după această lungă incursiune în domeniul punţilor zvîrlite spre cel de-al cincilea sistem — la traseul lui Oreste. Să vedem cum evoluează acesta după momentul de calm pitagoreic descris.

După ce Electra şi Choephorele îi povestesc cele petrecute după moartea lui Agamemnon în palat (Variazioni), Oreste se hotărăşte treptat să aducă la îndeplinire cele spuse de oracolul de la Delfi. Aflînd de visul Clitemnestrei, el urzeşte planul de pătrundere în palat şi dublul asasinat.

În toate această fază a evoluţiei sale, scara muzicală folosită se îmbogăţeşte cu sunete noi într-un timp foarte scurt. În variaţiunea a VIII-a apare ca sunet nou un SI (respectiv DO) iar la începutul secţiunii următoare, cea de-a opta (IL SOGNO DELLA REGINA), apar pe rînd SOL, quinta perfectă a sunetului precedent şi MI-LA quintă perfectă în ordine coborîtoare. Cu alte cuvinte, am adăugat scării pentatonice bazată pe SI ♭ din ARIA lui Oreste două quinte, prima sărind în sens descendent peste şase quinte, iar cea de a doua peste 16 quinte, distanţă trecînd astfel mult dincolo de pragul asimilării auditive. *Se impune astfel un nou tip de ascultare opus celui pitagoreic-ciclic.* Într-adevăr, DIN DOMENIUL CICLICULUI AM TRE-

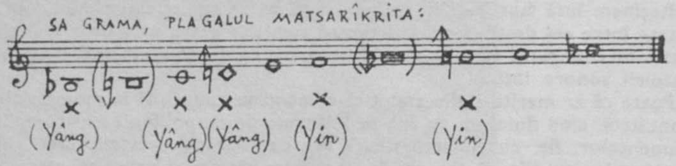
[1] Si banda-mamă din care apare un fragment în secţiunea a cincea din primul act, Duetul Oreste-Electra, ar putea fi considerată ca o punte de comensurabilitate ce leagă cel de-al cincilea sistem de celelalte. În această bandă, armonicele uşor asimilabile ca şi cele auditiv neasimilabile au aceeaşi frecvenţă medie de apariţie, ceea ce practic face să le auzim în mare majoritate tot timpul şi cu intensităţi aproximativ egale. Rezultatul este o sonoritate complexă cu aspecte de sunte precise dar şi cu zone indefinite, neclare. Spre deosebire de cazurile de mai sus, aici efectul se datorează faptului că în această bandă-mamă delimitarea între sunete şi zgomote nu este încă deplin trasată. Ele sînt generate de o structură comună.

https://biblioteca-digitala.ro

CUT ÎN DOMENIUL MODALULUI. Pentru a atenua șocul care ar fi putut afecta coerența traseului lui Oreste, sunetele noi au fost introduse treptat și ca note melodice echivalente cu acele sunete pasagere numite de muzicienii chinezi PYEN. Așadar, utilizînd elemente caracteristice construcției sistemului pitagoreic, cum ar fi quinta ca element generator și *pyén*-ul ca formulă ce intervine în practica așternerii în timp a materialului sonor, acestea au fost interpretate însă după o gîndire mai abstractă care permite mișcarea pe ciclul pitagoreic în ambele sensuri precum și salturi peste un număr auditiv — incomensurabil de quinte.

Aceste operații efectuate, cădem peste complexul modal SAGRÂMA cu cele două sunete adiționale (« planete exterioare ») așa cum îl transcrie A. Daniélou după NÂTYA SHÂSTRA. De data aceasta, pentru a-i conserva nucleul pentatonic-ciclic netranspus, îl vom transcrie pe nota FA și vom alege, din motivele menționate, unul din plagalele complexului.

SA GRÂMA, PLAGALUL MATSARÎKRITA:

(8)


Am marcat cu *x* sunetele comune cu ale pentatonicului-ciclic amintit. O comparație cu exemplul (7) este elocventă.

Dar așa cum am mai arătat, acest plagal aparținînd complexului SA GRÂMA nu-și găsește de regulă aplicație în practica muzicală din cauza quartei mărite care îi stă la bază. Aceasta nu poate delimita partea superioară a unui tetracord fiind ea însăși instabilă. Pentru a putea utiliza acest plagal « neclasic », am ținut seama în primul rînd de nucleul pitagoreic pe care-l conține virtual și care îi determină un schelet pentacordal SI♭ —FA) — tetracordal (FA—SI♭) conjunct. Astfel, salvînd nucleul ciclic și lărgind structura tetracordală în spiritul unor construcții modale practicate de diverse culturi muzicale, mai vechi sau mai noi, *am folosit acest plagal în scopuri expresiv-dramatice specifice personajului.* În cadrul pentacordului, *funcțional*, MI-ul instabil joacă rolul unui *pyén-tchi*, deși *structural* el se află la o mare distanță măsurată prin numărul de quinte de acel MI♮ care reprezintă corect nota de pasaj a muzicienilor tradiționali chinezi.

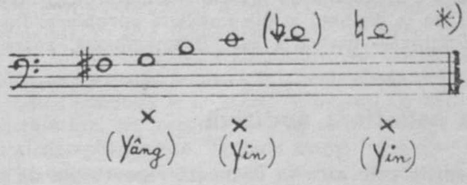
Am folosit și diverse transpoziții ale întregului complex SA GRÂMA considerînd întotdeauna ca placă turnantă pentatonicul ciclic pe care îl conține virtual. Astfel, de la replica lui Oreste « Cunoști tu visul » aflat la jumătatea scenei IL SOGNO DELLA REGINA, tot complexul apare transpus cu un diton, va avea deci ca sunet-origine pe RE pentru ca în actul II să apară transpus pe SOL, pe FA și în cele din urmă să se stabilească pe DO, centrul inițial al întregului traseu.

Cînd, la începutul actului II, apare transpus pe SOL, modul va căpăta forma sa *autentică*, de unde rezultă că în această parte a drumului lui Oreste nucleul pentatonic este într-o bună măsură dizolvat. La aceasta mai contribuie și formele modale defective utilizate. De pildă, în Cavatina N° 3 din acest act apare numai o parte de șase sunete din forma autentică a complexului SA GRÂMA, formă care nu mai

https://biblioteca-digitala.ro

conține decît primele două quinte ale nucleului pentatonic DO-SOL și SOL-RE. În plus, și apartenența sunetelor la cele două generații Yâng și Yin a suferit trans-

(9)



formări: SOL-ul aparține principiului Yâng acum, în timp ce DO și RE aparțin principiului Yin !

Dar pe lîngă forma autentică și utilizarea aspectelor defective, un rol de prim ordin în ștergerea nucleului pitagoreic îl joacă conducerea liberă a liniei melodice care insistă deseori asupra *sunetului aditiv* RE♭ voalînd astfel și mai tare efectul pentatonic.

Cu toate că, treptat, caracterul modal a început să predomine cîștigînd în pregnanță, mai apar încă momente în care procesul nu s-a limpezit: transpozițiile întregului complex modal care mai persistă un timp ascund uneori tonica. Abia în momentul în care se stabilește în chip definitiv centrul pe DO, aspectul modal, care prin esența lui este legat de o tonică imuabilă, apare în deplinătatea sa. Acest lucru se înfăptuiește abia spre sfîrșitul *Choephorelor* și anume în ARIA FINALĂ a lui Oreste. Corzile țin prelung sunetele pentatonicului inclus, dar melodica vocii, a cărei sinuozitate este obținută tot datorită programului de distribuție în timp PRAT (și aici tot ca în celelalte puncte cheie), apare un aspect eminamente modal. Fiecare notă trebuie trăită de interpret ca avînd o tensiune proprie în raport cu sunetele ținute de corzi.

Tensiunea notelor lungi și de durată medie din cîntul lui Oreste va fi cu atît mai puternică cu cît ele vor fi mai discordante față de baza ciclic-pentatonică continuu sugerată de corzi. De notat este că și aici, ca și în celelalte momente cheie ale traseului, *registrația rămîne fixă*. De asemenea, micșorarea lungimii gamei muzicale — a ambitusului — se accentuează în timp ce numărul de sunete pe care aceasta le conține s-a dublat. Și tot aici trebuie adăugat că *numărul de sunete pe unitatea de timp* a crescut către « ARIA FINALĂ » prin modificarea treptată a unui parametru al programului PRAT.

Rezultă că mobilitatea ritmică și melodică a crescut simțitor pe parcurs, în timp ce rigiditatea registrației și reducerea accentuată a spațiului de manifestare al procesului sonor — a ambitusului — sporește impresia de închidere. Ciocnirea între mobilitatea crescută obținută la nivelul automatului, pe de o parte, și fixitatea registrației și reducerea ambitusului, pe de altă parte, duce la impresia unei agitații într-un loc fără ieșire: claustrofobia ajunge pînă aproape de explozie. Înainte de a-și termina « aria » (a cărei structură, conform programului PRAT, se poate desfășura indefinit), îngrozit, Oresta va părăsi scena fugind.

---

* Am marcat cu x sunetele comune cu cele ale pentatonicului ciclic pe DO.

https://biblioteca-digitala.ro

Trebuie remarcat de asemenea că aspectul țeapăn creat de registrația fixă și caracterul impasibil — fie de calm, fie de nervozitate, *ambele însă reci* — datorite utilizării automatului pe suprafețe întinse, conferă lui Oreste caracterul impersonal de unealtă a oracolului de la Delfi și a Electrei. O mașinărie ce înaintează spre crimă dirijată de la distanță și din imediata apropiere. Intervenind însă presiunea mediului — Eriniile — mașinăria este dezmembrată, apare teama și suferința.

VI. Dubla asimilare auditivă

Dacă sistemele prin care se formează repertoriile de sunete distincte pe care le utilizează marile culturi muzicale sînt *incomensurabile* datorită ontologiilor alternative ce le caracterizează, deși pornesc de la această situație și o exploatează, traseele formînd « polifonia » *Choephorelor* sînt cel puțin *comparabile*. Criteriile de comparație sînt situate pe planuri diferite, de la cele pur dramatice la unele specific muzicale.

În cele ce urmează vom urmări compararea celor două trasee principale ale *Choephorelor*, descrise anterior din punct de vedere strict muzical.

Privitor la traseul trombonului am constatat că dacă sistemul armonicelor și cel temperat sînt incomensurabile a putut fi totuși folosită o punte de comensurabilitate care să asigure o trecere organică de la un sistem la altul. Această punte ne-a fost oferită chiar de modul de a cînta la trombon, mod care îi rezumă de fapt istoria. Natura acestei punți este prin excelență de ordin practic, operațional, fiind strict legată de jocul instrumental. Istoria rezumată va deveni în linii mari istoria interioară a traseului.

Privitor la drumul lui Oreste am arătat că, la rîndul lor, sistemele pitagoreic și proporțional sînt de asemenea incomensurabile. Puntea de trecere de la unul la celălalt va fi în acest caz de cu totul altă natură, neexistînd un factor de ordin practic, operațional, ca în cazul precedent, care să o asigure. O vom putea construi numai la un nivel mai abstract, acela al notației (semiografiei) muzicale europene. Aceasta prin caracterul ei analitic și prin mobilitatea ei permite transcrieri din diferite sisteme și compararea rezultatelor.

Aspectele acestei notații care favorizează puntea de comensurabilitate între sistemele pitagoreic și cel proporțional sînt următoarele:

— o clară delimitare a sunetului de interval ca fiind două noțiuni diferite dar ambele putînd fi redate simultan prin notație;

— posibilitatea de a ordona într-o scară unică sunete corespunzînd unor intervale provenind din sisteme heterogene;

— o indiferență egală față de ontologiile celor două sisteme.

Am văzut că în trecerea de la pentatonicul ciclic la complexul modal SA GRÂMA pot fi utilizate în continuare quintele perfecte ca lege de compoziție și ca unitate de măsură. Numai că a sări peste —6 * și mai ales peste —16 * quinte în cadrul sistemului pitagoreic este mensurabil numai la modul abstract, « pe hîrtie », deoarece este știut că dincolo de 6 quinte intervalele nu mai pot fi evaluate auditiv. În schimb aceleași intervale plasate într-un cadru modal, fie integrate în tetracorduri, fie interpretate ca sensibile, ca note instabile (*pyéni*, sunete aditive) devin comensurabile auditiv.

---

* Am considerat ca sens negativ sensul descendent al ciclului pitagoreic.

https://biblioteca-digitala.ro

Deci pentru a percepe trecerea de la sistemul pitagoreic la complexul SA GRÂMA ca fiind continuă, trebuie păstrată pentru un timp îndelungat o *dublă asimilare aditivă a faptului sonor*. Să vedem cum.

Prin separarea netă a noţiunii de sunet de cea de interval şi prin redarea lor semiografică simultană am putut reprezenta la nivelul notaţiei elemente de naturi diferite cum ar fi sunetele-etalon fixe (Lyu) ale muzicii chineze şi scările ciclice (în special pentatonice) cu tot mecanismul transpunerii lor din quintă în quintă. Tot astfel am putut reprezenta moduri formate în exclusivitate din intervale permanent raportate la o tonică imuabilă şi în acelaşi timp, cu ajutorul aceleiaşi notaţii, am dat şi transpoziţiile lor, transpoziţii care în unele situaţii se vor face în funcţie chiar de criterii ciclice-pitagoreice. Trebuie totuşi menţionat că în ambele cazuri s-a făcut abstracţie de ontologiile proprii sistemelor: dublul principiu de generare a sunetelor Yâng şi Yin este practic absent în reprezentarea prin notaţia europeană a muzicilor de tip ciclic-pitagoreic, în timp ce transpunerea modurilor din SA GRÂMA, imaginabilă prin acelaşi tip de notaţie, poate aluneca imediat într-o practică incompatibilă cu însuşi principiul tonicei imuabile care stă la baza sistemului proporţional.

În consecinţă, dubla asimilare auditivă a faptului sonor rezultată dintr-o dublă transcriere (traducere) a unor muzici aparţinînd sistemelor incomensurabile pitagoreic şi proporţional într-o notaţie unitară face posibilă *o punte de comensurabilitate cu preţul pierderii ontologiilor alternative ale acestora*. Efectul muzical astfel obţinut se caracterizează printr-o impresie de indecis, de instabil. Confuzia astfel creată se cere risipită: *ne aflăm la « cumpăna apelor » peste care trece traseul lui Oreste*. Momentul se situează în secţiunea a opta din prima parte a *Choephorelor:* il Sogno della Regina, cînd Oreste trebuie să ia decizia.

Această adevărată confuzie a sistemelor duce la dificultăţi de intonaţie aflate la frontieră cu imposibilul. Deşi va tinde să se apropie cît mai mult de ceea ce este notat, interpretul va trebui, datorită celor arătate, să renunţe la intonaţia precisă, consubstanţială cu fiecare din cele două sisteme luate separat. Va trebui deci să se mulţumească cu o redare aproximativă, folosind «sunetele murdare[1]», care astfel vor sublinia indecizia structurală a momentului. Odată cu punerea între paranteze a ontologiilor proprii sistemelor, dispare şi aspectul discret pe care-l reprezintă repertoriile de intervale ce formează scările (gamele) aferente acestora. Sunetele intonate aproximativ (« dirty sounds ») presupun ca fundal *un continuum sonor* pe care îl presupune în aceeaşi măsură şi gama temperată europeană. După cum am mai arătat, aceasta constituie de fapt un sistem de simboluri ce înlocuiesc realitatea intervalelor ca raporturi între sunete. *Întruchiparea acustică a acestor simboluri se va face întotdeauna cu o anumită aproximaţie care implică drept fundal continuumul sonor.* Notaţia europeană care s-a mulat într-o bună măsură pe muzica temperată presupune şi ea un continuum sonor corespunzător celui al paginii. De aici uşurinţa de a nota tot felul de glissando-uri, de raporturi aproximative între sunete, precum şi puterea de a cuprinde diferitele sisteme care — cu anumite precauţii luate de compozitor, — pot fi notate în mod satisfăcător.

Altfel spus, aceeaşi notaţie poate reda convenabil atît muzici utilizînd scări ce *nu presupun un continuum sonor* ca cele pitagoreice şi proporţionale, cît şi *muzici cu intonaţii aproximative* printre care şi cea temperată. Pentru a desemna în mod eficient muzicile ce nu postulează continuumul sonor, devine obligatorie o practică interpretativă care — fie că se deţine prin tradiţie, fie că este însuşită prin expli-

---

[1] Vezi acele « dirty sounds » din muzica de jazz.

https://biblioteca-digitala.ro

caţii scrise — trebuie adăugată notaţiei. Iar aceasta la rîndul ei va suferi mici modificări cum ar fi săgeţile indicînd intonarea mai înaltă sau mai joasă, recte, mai tensională sau mai depresivă a unui interval.

Comparind, sub aspectul cercetat mai sus, traseul lui Oreste cu cel al trombonului, observăm că acesta din urmă este caracterizat printr-o deschidere treptată a scării armonicelor superioare spre continuumul sonor, în timp ce traseul lui Oreste, pornind de la sistemul pitagoreic ce nu se profilează pe un continuum sonor, se va deschide pentru un timp spre acesta din urmă, ca apoi să se închidă din nou trecînd în domeniul sistemului proporţional. Profilarea pentru un timp a traseului lui Oreste pe continuumul sonor corespunde momentului trecerii peste cumpăna apelor şi se datorează — după cum s-a văzut — « murdăririi » intonaţiei, dînd astfel sentimentul indeciziei dramatice. Ulterior, printr-o reducere drastică a numărului de sunete şi apoi printr-o reîmbogăţire sonoră axată pe nucleul pentatonic, obţinem modul plagal din exemplul (8) peste care doar iregularitatea nervoasă a ritmului mai poate arunca pentru momente pasagere vălul tulburător al intonaţiei nesigure.

Trombonul, în schimb, pe măsura înaintării tragediei, îşi va clama groaza spre cele patru zări, fiind singura voce din partitură ce se deschide în larg pînă la sfîrşitul piesei.

Privite sub aspectul realizării unui grad necesar de coerenţă, cele două trasee indică modalităţi constructive proprii care se traduc prin semnificaţii alternative: deschidere finală şi respectiv, reînchidere după o deschidere temporară. Indiferent însă de modalităţile de realizare, continuitatea celor două trasee este astfel asigurată încît ele pot fi privite ca procese avînd structuri unitare şi distinctive, permiţînd în continuare compararea lor şi din alte unghiuri de vedere.

●

Am arătat în capitolul al III-lea al acestei scrieri că în preajma punctului de origine există elemente comune între sistemul armonicelor superioare, sistemul pitagoreic şi cel proporţional. Această intersecţie este formată din intervalele de quintă perfectă naturală 3/2 şi de ton mare 9/8, pe care le găsim ca atare în sistemul proporţional, în cel pitagoreic sub forma primelor două quinte [1], iar în şirul armonicelor superioare sub forma intervalelor formate de armonicele 8, 9 şi 12. Luînd ca sunet-origine nota DO ar trebui să avem ca sunete comune la începutul piesei sunetele DO, SOL, RE, intervalul DO-RE fiind un ton mare.

Dar în partitură punctele de plecare, starturile sînt diferite pentru cele două trasee. Astfel, în timp ce punctul de plecare al traseului lui Oreste este nota DO, traseul trombonului porneşte de la quinta superioară SOL. Pe lîngă decalajul în timp al apariţiilor — Oreste intră în scenă chiar de la început, în timp ce trombonul apare odată cu Choephorele abea în secţiunea următoare — trebuie luat în consideraţie şi decalajul sunetelor-origine, care este iniţial de o unitate pitagoreică (o quintă perfectă).

Ca prim efect al acestui ultim decalaj vom avea o *ruptură iniţială între cele două trasee* care se va traduce şi prin faptul că în prima jumătate a actului Oreste şi trombonul nu vor cînta simultan pentru a nu produce ambiguităţi tonale. Cu toate acestea, pentru multă vreme, va subsista un nucleu comun.

Dacă luăm ca sunet-origine pe SOL, vom obţine ca triplet de intersecţie sunetele SOL, RE, LA $\uparrow\natural$ intervalul SOL-LA $\uparrow\natural$ fiind în cazul acesta tonul mare. L-am notat

[1] Aceste două quinte alcătuiesc însăşi formula care va genera prin recurenţă şirul de intervale ale sistemului pitagoreic: $f_{2n} = f_{2n-1} \times 3/2$ şi $f_{2n} + 1 = f_{2n} \times 3/2$.

https://biblioteca-digitala.ro

cu becar tensionat (intonat mai sus), deoarece pentru a determina intersecţia traseelor il vom raporta şi la sunetul-origine DO. Cum ştim însă că în gama proporţională, avînd ca tonică pe DO, intervalul SOL-LA este un ton mic (10/9), va trebui să specificăm şi în cazul alegerii ca start al lui SOL pe LA tot ca becar tensionat, pentru a-l putea desemna deopotrivă, ca al nouălea armonic al lui SOL — pe traseul trombonului—şi ca notă superioară a celei de a treia quinte RE-LA♮ —pe traseul lui Oreste. Aşa se explică de pildă prezenţa la armură a lui LA ♮ în duetul Oreste-Electra — a cincea secţiune a primului act. Mai trebuie să semnalăm tot aici că sexta majoră pitagoreică astfel formată, DO-LA♮, este auditiv identică (27/16) cu intervalul SA-DHA+ aparţinînd complexului SA GRÂMA, iar quinta ciclică RE-LA♮ este de asemenea auditiv identică cu însuşi intervalul RI-DHA+ care caracterizează acest complex modal.

Ajunşi în acest punct al dezvoltării sistemelor noastre ne găsim în faţa unei alternative pe care Bharata în NATYA SHASTRA a pus-o în evidenţă prin descrierea celor două complexe modale alternative MA GRÂMA şi SA GRÂMA [1]. Astfel, *în afară de sexta DO-LA♮ (27/16), comună, după cum am văzut, acestui ultim complex modal şi o altă sextă majoră, cea proporţională DO-LA (5/3) care prin definiţie se situează în afara sistemului ciclic.* Această sextă condiţionează la rîndul ei quarta perfectă MI-LA (4/3) auditiv identică cu consonanţa GA-DHA, intervalul ce caracterizează complexul MA GRAMA.

O dihotomie asemănătoare se va manifesta şi în evoluţia sistemelor noastre şi va indica începutul faliei care va marca toată piesa. Cum însă în primele secţiuni ale *Choephorelor* referirile se fac în continuu la cele două sunete-origine, starturi ale piesei, care sînt DO şi SOL, va trebui să mai avansăm cu un pas în ordinea quintelor, deci pe traseul lui Oreste, pentru ca aspectul alternativ al sistemului pitagoreic faţă de cel al armonicelor şi de cel proporţional să devină evident.

Într-adevăr, pasul următor, quinta LA-MI nu mai poate fi identificată în şirul armonicelor lui DO decît la nivelul celui de al $3^4 (= 81)$ armonic, iar pe traseul trombonului ca cel de al $3^3 (= 27)$ armonic. Dar în practica instrumentală, trombonul nu poate ajunge la cel de-al 27-lea armonic, limita lui acceptată în mod curent situîndu-se la nivelul celui de-al 12-lea armonic. Deci, fie că pornim de la DO sau de la SOL, adică fie că este terţă sau respectiv sextă pitagoreică, *intervalul nu îşi mai găseşte echivalentul în armonicele pe care le parcurge trombonul în primul act al Choephorelor.* Armonicul vecin acestui interval este cel de-al 13-lea, deci un armonic cu un număr de ordine prim mai mare ca 5 şi care intră, deci, în zonă de incomensurabilitate auditivă cu intervalele noastre.

În continuare, cu cît vom cîştiga elemente noi în şirul quintelor, cu atît ne vom depărta mai mult de domeniul în care evoluează trombonul. Funcţia prin care şirul quintelor pitagoreice capătă valori în cel al armonicelor superioare este de natură exponenţială. Rezultă că după ce traseul lui Oreste iese din zona comună celor trei sisteme, zonă aflată în vecinătatea originilor, îndepărtarea se realizează vertiginos. Într-adevăr, dacă primele quinte îşi găsesc corespondentul în armonicele 8, 9 şi 12 ale trombonului, cum depăşim pragul armonicului 12, distanţa dintre trasee creşte trecînd repede în zona incomensurabilităţii auditive.

---

[1] Cu toată descrierea aparent contradictorie pe care Bharata o face în capitole diferite celor două complexe modale, acea deplasare a « unităţii standard » (pramanasruti) de la tonul SOL-LA la tonul LA-SI (care devine astfel ton mare) rămîne un invariant al gîndirii sale indiferent de modificarea punctelor de plecare ale scărilor care determină caracteristicile lor modale.

https://biblioteca-digitala.ro

VII. Gradul de izolare al unui cîmp praxiologic

La începutul celui de-al treilea capitol am postulat falia paradigmatică a *Choephorelor* ca fiind rezultatul « istoriei interne a incomensurabilității sistemelor ».

Am pornit de la observațiile prealabile

a) că ontologiile sistemelor (recte ontogenezele) sînt alternative;

b) că nu sunt conectate empiric — apar incomensurabilități auditive care implică planuri alternative în controlul interpretativ și în receptarea scărilor (repertoriilor) de sunete folosite;

c) că ele presupun limbaje de descriere ai căror termeni de bază comuni (mod, consonanță, interval, etc.) semnifică entități distincte;

d) că ontologia operei de artă este privită alternativ, piesa muzicală pentru un muzician indian fiind altceva decît pentru un compozitor european din secolul XVIII și pentru amîndoi însemnînd, iarăși, cu totul altceva decît o « cîntare din bucium » pentru un cioban din Carpați.

Remarcăm imediat că primele observații se referă la un nivel semantic inferior ultimelor două care inferează la nivelul limbajului de descriere și al evaluării estetice. Cea de-a doua și cea de-a patra presupun implicit praxisuri muzicale, deci implicit intră în joc factorul diacronic, în timp ce prima și a treia iau în considerație în exclusivitate aspectul sincron sau mai precis structurile « hors temps » ca substrat al oricărei piese (scrisă sau improvizată).

Deși toate aceste aspecte condiționează — direct sau indirect — practica muzicală, numai cea de-a doua este strîns legată de ea. Non-conectarea empirică a sistemelor are efecte imediate în practica muzicală — atît sub aspectul compunerii și al interpretării cît și al receptării — la nivelele primare de alcătuire ale acesteia. Faptul însă nu implică sub nici o formă o restrîngere a *cîmpului praxiologic*, căci acesta nu este alcătuit numai din intervalele aferente repertoriilor de sunete (ce caracterizează un sistem sau altul) și din gramaticile definite pe ele, cum ar fi armonia sau polifonia în muzica europeană. Atît codul de reguli metro-ritmice asociat acestor gramatici cît și regulile de utilizare ale timbrurilor, ale articulației formei și strîns legată de aceasta ale frazării, îi aparțin deasemenea.

Un aspect foarte caracteristic cîmpurilor praxiologice este *apariția frecventă a fluctuațiilor temporale*. Fluctuații mari ale cîmpurilor praxiologice pot apărea în anumite faze ale istoriei muzicii, pot apărea în activitatea unui muzician, dar pot fi observate și în cadrul unei piese, determinînd în parte sau total istoria ei interioară. În compozițiile scrise într-o mentalitate — nu stil — clasică, fluctuațiile, deși există, nu capătă dimensiuni dincolo de un prag de toleranță impus de organicitatea stilistică. Pentru a condiționa istoria interioară a unei piese, fluctuațiile cîmpului praxiologic vor trebui să depășească acest prag.

Vom introduce pentru evaluarea fluctuațiilor de acest tip o mărime G caracterizînd *gradul de izolare al unui cîmp praxiologic în raport cu celelalte cîmpuri*. Acest parametru poate varia de la o secțiune la alta. Ceea ce ne interesează pentru compararea traseelor ce compun partitura *Choephorelor* este tocmai modul în care variază pe durate cît mai mari — mergînd pînă la durata globală a piesei — acest grad de izolare.

Spre deosebire de sistemele muzicale, gradul de izolare al unui cîmp praxiologic în raport cu celelalte cîmpuri este evaluabil. Pentru a-l evalua, ne servim de parametri indicînd:

https://biblioteca-digitala.ro

— numărul intervalelor auditiv incomensurabile e *(p)* care iau naştere între elementele scărilor sonore aparţinînd unor sisteme muzicale diferite utilizate în cadrul unei secţiuni.

— frecvenţa medie de apariţie a acestor intervale în secţiunea studiată *(q)*.

— gradul de pregnanţă al acestor intervale *(r)* care rezultă din favorizarea lor de structura metro-ritmică, de intensitate, de timbru şi de incisivitatea atacului; tot aici se ţinea seama şi de « sistemul ritmic » căruia îi aparţin diferitele fragmente: un motiv scurt într-un *tempo giusto* fiind mai direct sezisabil decît o desfăşurare mai îndelungată într-o mişcare *rubato*.

Astfel putem exprima gradul de izolare a două cîmpuri praxiologice prin relaţia:

$$G = p \times 10^{q-r}$$

Observăm imediat că factorul *p* constituie expresia aspectului sincron, alcătuind placa turnantă ce face posibilă trecerea de la juxtapunerea în abstract a două sisteme incomensurabile înspre domeniul practicii muzicale.

Diacronizarea, jocul între aspectele auditiv-incomensurabile şi cele comensurabile pus în succesiune cronologică este asumat în întregime de cel de-al doilea factor. Astfel factorul 10^{q-r} este strîns legat de psihologia audiţiei şi prin aceasta respectă legea Weber-Fechner de creştere logaritmică a impresiei.

În cazul nostru, pentru a exprima distanţa cîmpurilor praxiologice în cadrul cărora evoluează pe de o parte trombonul-corifeu şi pe de altă parte ansamblul alcătuind « opera monteverdiană », va fi suficient să urmărim şi să comparăm valorile pe care le ia *G*. Bineînţeles că nu vom lua în consideraţie acele scene în care trombonul nu intervine [1].

Iată valorile pe care le ia *G* de-a lungul primului act şi în finalul *Choephorelor* (secţiunile 9 şi 10 din actul II):

Secţiunea II	— PROCESSIONE	*G* = 3.000
Secţiunea III	— CAVATINA (ELECTRA) E CORO	*G* = 18.000
Secţiunea III	— VARIAZIONI (8 & 9)	*G* = 35.000
Secţiunea VIIIa	— IL SOGNO DELLA REGINA	*G* = 120.000
Secţiunea VIIId	— IL SOGNO DELLA REGINA	*G* = 720.000
Secţiunea IX	— CANZONA I	*G* = 4.500.000
Finalul *Choephorelor*	— ARIA şi CODA	*G* = 660.000.000

Pentru a exemplifica modul în care s-a făcut evaluarea, ne vom servi de două exemple situate la extremităţile partiturii: cea de a doua secţiune din actul I — Processione şi Finalul (ARIA şi CODA) actului 2.

1. Secţiunea « Processione » constituie debutul acţiunii, intrarea în scenă a Trombonului — Corifeu urmat de Choephore. Pe de o parte persistă ca un rest acordul iniţial al corzilor, pe de altă parte apare şi va trece treptat în primul plan alaiul cu ofrande ce se îndreaptă spre mormîntul lui Agamemnon. Vom nota pe primul portativ cele două armonice — al 7-lea şi al 8-lea care caracterizează procesiunea; trombonul va cînta în exclusivitate aceste sunete în succesiuni şi ritmuri diferite — iar pe cel de-al doilea, fundalul corzilor. Armonicul şapte care dă naştere intervalelor auditiv-incomensurabile va fi încadrat, iar acestea vor fi desemnate prin linii.

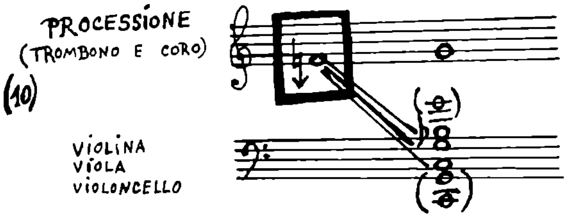
Pentru că notele închise între paranteze sînt echivalente cu cele trei note indicate prin linii, conform regulii octavelor, apar numai trei intervale auditiv-incomensurabile; vom avea deci *p* = 3.

---

[1] Pentru înţelegerea detailată a modului în care au fost evaluaţi parametrii *p*, *q* şi *r*, a se vedea studiul « Incomensurabilitatea sistemelor armonic, proporţional, pitagoresc şi temperat şi variaţia cîmpurilor praxiologice în cadrul unei opere morfogenetice » (studiu nepublicat, care se află în arhiva Conservatorului din Bucureşti).

https://biblioteca-digitala.ro

Frecvenţa de apariţie a acestora a fost stabilită ţinînd seama că intervenţiile trombonului sînt formate din grupuri-anacruză şi grupuri-desinenţă conţinînd note foarte scurte şi din sunete lungi care ies puternic în relief. Avem astfel de 17 ori armonicul opt şi de 14 ori armonicul şapte, ceea ce indică o apariţie de peste 45% a acestuia din urmă. În ceea ce priveşte sunetele multe şi foarte scurte aparţinînd anacruzelor şi desinenţelor, acestea se egalizează statistic pe întinderea întregii secţiuni. Deci putem considera că, pe ansamblu, există o uşoară înclinare a balanţei spre SOL.



Se stabileşte pentru toată întinderea *Choephorelor* o codificare adecvată unei perceperi auditive fine a procesului care stabileşte, pe mulţimea procentelor, nouă clase de echivalenţe, numerotate de la 0 la 8. În cazul nostru, conform acestei codificări vom avea $q = 7$.

În ceea ce priveşte pe r, se disting patru situaţii: cînd depăşeşte ca valoare jumătatea lui q, cînd se apropie suficient de mult de aceasta, cînd este mai mic decît ea şi cînd scade sub un prag minim al sesizării efectului de incomensurabilitate auditivă; în acest caz avem $q = r$.

În exemplul nostru, aspectul metro-ritmic indică numai o uşoară tendinţă de dezechilibru în favoarea lui SOL, element creator de intervale comensurabile, ceea ce ne îndreptăţeşte să luăm cea mai mică valoare întreagă pentru $r > q/_2$ adică $r = 4$. Rezultă:

$$G = 3 \times 10^{(7-4)} = 3.000$$

2. Pentru evaluarea finalului celui de-al doilea act pornim de la faptul că acesta este compus din două secţiuni care se succed fără a se suprapune, ARIA lui Oreste şi CODA în care Trombonul-Corifeu este protagonist. Aici Oreste utilizează în exclusivitate elementele complexului SA-GRÂMA iar la rîndul său trombonul îşi construieşte apelurile finale din cele 12 sunete ale sistemului temperat organizate în « moduri simetrice-complementare ».

Privit din punctul de vedere sincronic, ansamblul prezintă 66 intervale auditiv-incomensurabile: în cadrul scării indiene există 6 elemente care creează astfel de intervale cu 11 din sunetele scării temperate — 11 şi nu 12, deoarece unul dintre sunetele acestei scări, printr-o practică instrumentală curentă, va fi intonat la unison cu tonica gamei aparţinînd complexului SA-GRÂMA.

Datorită utilizării automatului PRAT în diacronizarea procesului de construire a partiturii lui Oreste, frecvenţa medie de apariţie a celor 66 de intervale auditiv incomensurabile este de 66% ceea ce prin codificarea amintită ne dă $q = 8$.

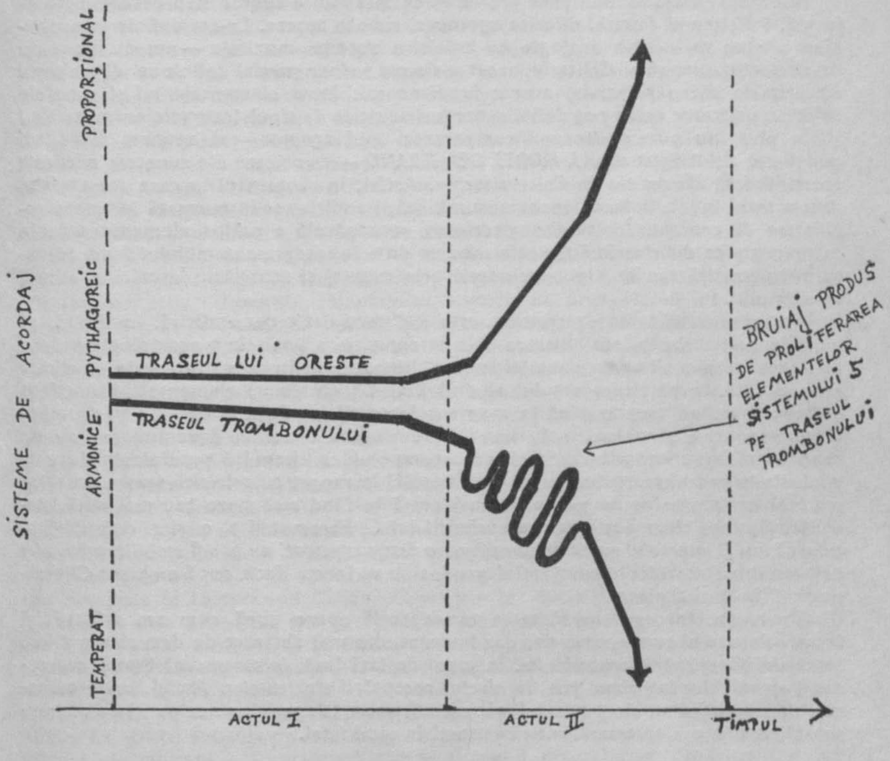
https://biblioteca-digitala.ro

Atît forța de impact a alternanței ontologice a celor două sisteme muzicale cît și lumina crudă în care această alternanță este prezentată prin contrastele de natură metro-ritmică și mai ales timbrală implică atribuirea unei valori foarte mici pentru r. Într-adevăr, distanțarea cîmpurilor praxiologice în care se înscriu cele două părți finale a ajuns să ia o valoare nebănuit de mare. Totuși datorită desfășurării cronologice disjuncte a celor două mari secțiuni, r nu poate fi considerat ca fiind nul. Luînd astfel pe $r = 1$ vom avea:

$$G = 66 \times 10^{(8-1)} = 660.000.000$$

În concluzie, privind pe ansamblu creșterea distanțării dintre cîmpurile praxiologice ale trombonului și ale restului partiturii, amploarea « catastrofală » pe care o ia falia postulată ca fiind o traducere la nivelul ontologiei piesei muzicale a textului eschilean ne apare ca fiind elocventă.

Într-o primă aproximație, putem reprezenta grafic distanțarea astfel:



(11)

https://biblioteca-digitala.ro

VIII. Incomensurabilitatea sistemelor ca sursă de semnificare

« Această secvență trebuie să fie șocantă' tulburătoare ca o secvență de « ciné-vérité » montată greșit într-un film de Fritz Lang. »

Lucian Pintilie

Se poate observa pe schemă că, în actul II, apar pe traseul trombonului fluctuații frecvente care împiedică pe o porțiune îndelungată evaluarea gradului de izolare al cîmpurilor praxiologice. În această zonă a partiturii nu intervine numai incomensurabilitatea sistemelor muzicale ca factor de ruptură, ci însăși evaluarea distanțării cîmpurilor praxiologice devine imposibilă; între limbajele de descriere ale acestora nu mai apar punți de legătură.

Pe traseul trombonului apar din ce în ce mai multe sunete slab determinate ca formă, înălțime și durată, diferite zgomote, sunete sparte. Le-am definit ca aparținînd a ceea ce — prin analogie cu celelalte sisteme muzicale — am numit « cel de-al cincilea sistem ». Calitativ, acest « sistem » doar parțial definit se deosebește de primele patru printr-un aspect fundamental: între elementele lui și sunetele celorlalte sisteme nu se pot defini raporturi acustice de tipul intervalelor muzicale ! În plus, nu putem concepe compararea unui zgomot — să spunem horcăitul muribund al lui Egist din *LA MORTE DEL TIRANO* — cu oricare din sunetele muzicale aparținînd oricăruia din celelalte sisteme. Astfel, în momentul în care acest ultim sistem intră în joc, în locul incomensurabilității auditive se instaurează *incomensurabilitatea de concept*. Însăși circumscrierea conceptuală a noilor elemente este în cazurile tipice deficitară. Singurele moduri de a le integra ansamblului fiind de natură pragmatică sau de tipul includerii prin montaj și asimilării datorită presiunii contextului.

Incomensurabilitatea de concept este mai tare decît cea auditivă. La limită, ea pune în pericol însăși posibilitatea de a se constitui a unui cîmp praxiologic pentru definirea căruia sînt necesare elemente limpede delimitate, intervale muzicale determinate. În partitura actului al doilea al *Choephorelor*, elementele insuficient definite invadînd treptat pînă în momentul morții lui Egist chiar traseul trombonului produc « o explozie » în interior, evaluarea traseului devenind pentru un timp îndelungat imposibilă. Sfărîmarea temporală a cîmpului praxiologic duce la confuzie în cadrul traseului și la ruptură totală în raport cu celelalte trasee. În acest caz izolarea traseelor nu poate fi considerată ca fiind mai mare sau mai mică, deoarece lipsește chiar posibilitatea evaluării lui *G*. Parametrii *p*, *q*, și *r*, *datorită faptului că însăși intervalul muzical ca noțiune a fost suspendat, nu pot fi stabiliți prin nici un procedeu*. Puternicul bruiaj astfel produs nu va înceta decît după moartea Clitemnestrei, în finalul piesei.

Observație. Incomensurabilitatea conceptuală apare după cum am arătat [1] și între celelalte sisteme muzicale, dar la un studiu mai abstract de dezvoltare a lor, *la nivelul funcționării ansamblului*. În cazul de față însă, *incomensurabilitatea conceptuală apare chiar la primul pas, la nivelul receptării elementelor*, Astfel, orice tentativă de a închega un cîmp praxiologic care să ușureze apariția unor punți de comensurabilitate la o cotă semnificativă eșuează în mod fatal.

---

[1] Capitolul al doilea al prezentei scrieri.

https://biblioteca-digitala.ro

Legătura dintre sistemele de scări, de acordaje și sistemele ritmice este o realitate pe care muzicologii o cunosc. Aceasta însă nu poate fi stabilită în mod mecanic de la notă la durată sau invers și nici măcar de la un sistem de acordaj, de scări, la un sistem ritmic, ea admițînd întotdeauna un joc în timp variabil de la o secțiune la alta. Neproducîndu-se la nivelul notei (ca în muzica serială tîrzie) ci la cel al unor populații de sunete cu marginile nu întotdeauna clar definite, jocul în timp amintit capătă semnificație cînd se ia în considerație macrostructura. În *Choephorele*, ruptura ce crește neîncetat între trasee, avînd ca fundal incomensurabilitatea ce izolează sistemele muzicale, este dublată de incomensurabilități existente între sistemele ritmice. În cadrul acestei scrieri, vom examina pe scurt doar trei momente ale partiturii în care, prin sincronizarea a mai multor sisteme ritmice, se produc rupturi orizontale în ansamblul muzical, rupturi asemănătoare unor clivaje.

Primul moment examinat este cel de debut al Electrei: Cavatina din primul act și corul ce îi urmează. Clivajul se formează datorită utilizării a două sisteme ritmice incomensurabile, *parlando rubato* la voce și trombon și *giusto divizionar* la violină. Prin intermediul unei scriituri polifonice alcătuită din planuri culisante, sistemele amintite apar simultan pe o durată îndelungată. Scările de sunete care intră în joc sînt: cea a armonicelor superioare, ciclic-pitagoreică și cea proporțională. Interpreții se întîlnesc însă în mod frecvent pe tripletul SOL, LA, RE, nucleu comun celor trei sisteme. Prin alcătuirea armonică a fiecărei părți, frecvența medie de întîlnire pe triplet a vocii, viorii și trombonului este ridicată, astfel încît, independent de modul în care culisează planurile, coerența ansamblului se păstrează. Ne aflăm la începutul tragediei, falia a început abia să se contureze. Dar chiar în acest stadiu incipient se poate remarca imediat că *polifonia alcătuită din planuri culisante denotă, la nivelul scriiturii, incomensurabilitatea structurală.*

Analog clivajului produs de folosirea simultană a sistemelor ritmice incomensurabile este și clivajul prin care, ascultînd, desprindem în mod spontan straturi ce aparțin unor stiluri disparate, (bineînțeles, e vorba de prezentarea lor simultană.) Astfel, în finalul primului act — CANZONA — se disting trei muzici diferite, evoluînd în paralel cu consecvență. Primul plan îl formează corul, care dezvoltă o melodie cu caracter de cîntec ritual din nordul Transilvaniei, în timp ce orga — al doilea plan — desfășoară o armonie polifonizată cu aspect de coral ce evoluează neîntrerupt. Cel de-al treilea plan este format de intervențiile scurte și brutale ale trombonului, destrămînd periodic cîntarea rituală. Aceste scurte breakuri de trombon — cu originea într-un swing imaginar — vor fi preluate la un moment dat de oboi care le va transforma în frînturi de folclor imaginar aparținînd unui sistem ritmic *parlando-rubato*. Complementar cazului din Cavatina Electrei, în acest sfîrșit de act coeficientul ridicat de sincronizare al notației mai poate menține într-o anumită măsură coerența paginii. Falia a luat totuși amploare.

Procedeele de clivaj din Cavatina Electrei și din Canzona finală a primului act sînt compuse în Lamento-ul Clitemnestrei din cel de-al doilea act. Ansamblul se clivează de data aceasta în trei (pe alocuri chiar patru) planuri culisante corespunzător sistemelor ritmice: a) *parlando-rubato* b) *giusto divizionar* și *giusto-silabic* c) ritmuri cu durata vag determinată, legate de sunetele indeterminate sau slab-determinate ale celui de al cincilea sistem. Vocea și viola care o secundează aparțin primului plan, violoncelul, orga și percuția, celui de al doilea plan iar trombonul, ultimului. La aceste detașări de straturi pe orizontală se adaugă un alt tip de tăietură: utilizarea simultană a intersecției dintre sistemul armonicelor superioare și cel proporțional (în părțile Clitemnestrei, violei și violoncelului), a scării temperate (în părțile de orgă, clavecin și glockensplel) și a sunetelor indeterminate ale celui

https://biblioteca-digitala.ro

de al cincilea sistem (în părţile trombonului şi a unor instrumente cu atac imprecis ca talanga); este însăşi tipul de tăietură paradigmatică pe care l-am urmărit de-a lungul studiului nostru.

Aceste tăieturi, la rîndul lor, favorizează şi dislocări stilistice pe « verticală », care nu întîrzie să apară. Un stil de lamento greu localizabil în spaţiu şi timp se suprapune motorismului « stil exerciţiu baroc de virtuozitate » al violoncelului şi urletelor primare, întunecate, ale trombonului.

Ca rezultat, cîmpurile praxiologice se izolează pînă la intrarea în zona de incomensurabilitate tare, gradul de coerenţă scăzînd astfel vertiginos în comparaţie cu secţiunile analizate anterior. La nivelul ascultării se constată odată cu scăderea organicităţii o creştere a confuziei. Ne aflăm în desfăşurarea acţiunii dramatice puţin înainte de izbucnirea desnodămîntului. Deşi nu este sincronizat strict cu efectul de depărtare crescîndă a traseelor, efectul clivajului planurilor culisante se adaugă primului, subliniind catastrofarea pe plan ontologic a piesei privită în ansamblul ei.

Apare clar astfel că în *Choephorele* INCOMENSURABILITATEA SISTEMELOR DE ACORDAJ SECUNDATE DE CELE RITMICE CA MIJLOC DE DESCOMPUNERE A UNEI OPERE DE TIP MONTEVERDIAN FORMEAZĂ DEMERSUL ESENŢIAL. Dar, la rîndul ei, energia pe care o degajă descompunerea acestei opere monteverdiene asigură un anumit flux psihologic care face posibilă concretizarea ei ca spectacol. Astfel, PROCESUL DE TRANSGRESARE A UNITĂŢII STRUCTURALE SE CONSTITUE ÎN PRINCIPALĂ MODALITATE DE SEMNIFICARE.

●

Rezumînd, putem spune că, în analiza de caz prezentată, s-a evidenţiat un demers componistic muzical ce constă din diacronizarea perspectivei teoretice asupra incomensurabilităţii manifestată în mai multe compartimente ale muzicii. Scăderea treptată a gradului de comensurabilitate ducînd la distanţarea diferitelor trasee care formează partitura - palimpsest are ca efect ruptura însăşi a piesei. Astfel, am încercat să găsim un echivalent al textului lui Eschil evitînd redarea curentă prin imagine muzicală a imaginii tragice. Poate că destrămarea este mai puţin spectaculară decît ar fi fost traducerea sa în imagine artistică, dar a fost vizată astfel o exprimare mai adecvată straturilor de adîncime. Ar fi poate vorba de un realism al structurilor, al fiinţării şi devenirii lor. « Catastrofarea operei însăşi şi nu redarea prin operă a imaginii artistice a unei catastrofe ». S-ar legitima poate, astfel, ideea unui *infrarealism*.

BIBLIOGRAFIE

ALAIN DANIÉLOU: *Traité de Musicologie Comparée*, Hermann, Paris, 1959.

ALAIN DANIÉLOU: *Sémantique Musicale*, Hermann, Paris.

PAUL K. FEYERABEND: *Von der beschränkten Gültigkeit methodologischer Regeln* / « Neue Hefte für Philosophie » 2/3, 1972, trad. în limba română, vezi Istoria Ştiinţei, şi Reconstrucţia ei Conceptuală de Ilie Pârvu, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981.

JOSEPH D. SNEED: *Describing Revolutionary Scientific Change*, in R. Butts, J. Hintikka (eds.), Historical and Philosophical Dimensions of Logic. . ., Dodrecht, Reidel, 1977. Trad. în limba română, op. cit.

MIRCEA FLONTA: *Comparabilitatea şi incomensurabilitatea teoriilor ştiinţifice*, în Concepţii asupra dezvoltării ştiinţei, Ed. politică, 1978

ILYA PRIGOGINE et ISABELLE STENGERS: *La Nouvelle Alliance*, Editions Gallimard, 1979.

KARL POPPER: *La société ouverte et ses ennemis* (I, II), Editions du Seuil, Paris 1979.

RENÉ THOM: *Modèles mathématiques de la morphogénèse*, Cristian Bourgois Editeur, Paris, 1980.

* Textul de faţă va fi completat cu părţile privitoare la celelalte piese ale ansamblului (*Agamemnon* şi *Eumenidele*) precum şi de o broşură cu explicaţii şi solfegii privind intonaţiile în sistemele netemperate pentru uzul cîntăreţilor şi interpreţilor ce utilizează instrumente netemperate.

https://biblioteca-digitala.ro

REPERE ROMANTICE

FRIEDERICH SCHLEGEL

DIN «FRAGMENTE» ŞI «IDEI»

Miezul, nucleul poeziei poate fi găsit în mitologie și în misterele anticilor. Saturați sentimentul vieții cu ideea infinitului și atunci îi veți înțelege pe antici și poezia.

Din ceea ce vor modernii, trebuie să învăţăm ce urmează să devină poezia; din ceea ce fac anticii, ce trebuie să fie poezia.

La autorii antici, vedem litera desăvîrșită a întregii poezii; la cei moderni, intuim spiritul în devenire.

Tot ceea ce este antic e genial. Întreaga antichitate este un geniu, singurul pe care-l putem califica, fără exagerare, drept absolut măreț, unic și de neatins.

Orice om a mai putut găsi la antici ceea ce îi trebuia sau ce dorea; cu precădere, pe sine însuși.

https://biblioteca-digitala.ro

Multora li se pare ciudat şi ridicol cînd muzicienii vorbesc de idei în compoziţiile lor; şi adeseori se poate chiar întîmpla să ne dăm seama că ei au mai multe idei în muzicae lor decît cu privire la ea. Iar cel care are înţelegere pentru minunatele afinităţi ale tuturor artelor şi ştiinţelor cel puţin nu va privi faptul din perspectiva plată a aşanumitei naturaleţe, după care muzica trebuie să fie doar limbajul sentimentului, şi nu va consid:ra drept imposibilă o tendinţă către filozofie a oricărei muzici instrumentale pure. Oare muzica instrumentală pură nu trebuie să-şi creeze ea însăşi un text? Iar tema din ea nu este oare dezvoltată, confirmată, variată şi contrastată ca orice obiect de meditaţie într-un şir de idei filozofice?

Cu cît poezia devine tot mai mult o ştiinţă, cu atît devine tot mai mult şi o artă. Dacă poezia trebuie să devină artă, dacă artistul trebuie să dispună de o concepţie şi o cunoşatere temeinică a mijloacelor şi scopurilor sale, a obstacolelor şi obiectelor poeziei, atunci poetul trebuie să filozofeze asupra artei sale. Dacă nu vrea să rămînă un simplu inventator şi meşteşugar, ci să fie totodată şi un cunoscător al domeniului său şi să-şi poată înţelege concetăţenii din imperiul artei, atunci el trebuie să devină şi filolog.

Artist poate fi numai cel care are o religie proprie, o concepţie originală despre infinit.

Oare mîntuirea lumii poate fi aşteptată de la savanţi? Nu ştiu. Dar a sosit vremea ca toţi artiştii să se adune laolaltă, ca nişte confederaţi, pentru o alianţă eternă.

Prin artişti, omenirea devine un tot indivizibil, în măsura în care reuneşte predecesorii cu posteritatea. Artiştii sînt organul sufletesc superior în care se întîlnesc spiritele vitale ale întregii omeniri exterioare şi în care acţionează mai întîi cea interioară.

Către Novalis

Nu tu pluteşti la graniţa dintre poezie şi filozofie, ci ele s-au întrepătruns strîn în spiritul tău. Spiritul tău mi-a fost cel mai aproape în aceste imagini ale adevărului neînţeles. Ceea ce ai gîndit tu, gîndesc eu, ceea ce am gîndit eu, vei gîndi tu sau poate că ai şi gîndit. Există neînţelegeri care nu fac decît să confirme suprema înţelegere. Tuturor artiştilor le aparţine orice învăţătură despre spiritul etern. Numele tău îl rostesc în locul tuturor celorlalte.

În literatura desăvîrşită toate cărţile ar trebui să fie doar o singură carte, iar într-o asemenea carte în veşnică devenire se va revela evanghelia umanităţii şi a culturii.

(Publicate în Athenäum, 1798—1800)

https://biblioteca-digitala.ro

AUGUST WILHELM SCHLEGEL

ESCHIL

COEZIUNEA UNEI TRILOGII

Eschil trebuie privit drept creatorul tragediei: aceasta a ţişnit din capul lui, cu întreaga-i armură, precum Palas din capul lui Jupiter. El a îmbrăcat-o cu demnitate şi i-a dat o scenă adecvată, a inventat fastul scenic, şi nu numai că a iniţiat corul în cîntec şi dans, ci a apărut şi personal ca actor de scenă. A dezvoltat mai întîi dialogul şi a limitat partea lirică a tragediei, care totuşi încă mai ocupă, la el, un loc prea important. Caracterele le schiţează cu trăsături puţine, dar îndrăzneţe şi viguroase. Planurile lor sînt cît se poate de simple: încă nu se pricepe să articuleze bogat şi variat o acţiune şi să împartă dezvoltarea şi rezolvarea ei în etape progresive bine calculate. De aceea, la el intervine adesea o stagnare, pe care o face şi mai evidentă prin extinderea excesivă a cîntecelor corului. Dar toate operele sale dezvăluie o stare de spirit elevată şi gravă. La el nu domnesc emoţi le potolite, ci spaima: capul meduzei este prezen-

https://biblioteca-digitala.ro

ţat spectatorilor care încremenesc. Destinul este tratat de el cît se poate de dur: pluteşte pe deasupra muritorilor în toată splendoarea sa sumbră. Coturnul lui Eschil are oarecum greutatea bronzului: cu el păşesc numai personaje uriaşe. Se pare că aproape trebuie să depună efort pentru a înfăţişa simpli oameni: face să apară adesea zei, de preferinţă titani, acei zei mai vechi care semnifică întunecoasele forţe primitive ale naturii şi care nu de mult au fost izgoniţi în Tartar, jos, sub lumea orînduită vesel. Limba caută să o umfle la dimensiuni uriaşe, pe măsura personajelor care o folosesc. De aici rezultă îmbinări abrupte, supraîncărcări cu epitete, iar în domeniul liric adeseori o împletire intimă a combinaţiilor de cuvinte, de unde şi o mare neclaritate. Prin ciudăţenia unică a imaginilor şi expresiilor, el este asemănător cu Dante şi Shakespeare. Totuşi aceste imagini nu sînt lipsite de îngrozitoarele graţii, pe care cei antici le slăvesc în special la Eschil.

Eschil a înflorit tocmai în prima fază viguroasă a libertăţii greceşti salvate, de al cărei sentiment pare să fie stăpînit cu mîndrie. A asistat ca martor ocular la cel mai măreţ şi glorios eveniment al Greciei, înfrîngerea, ba chiar nimicirea superiorităţii persane din vremea lui Darius şi Xerxes, şi a luptat cu o vitejie admirabilă în memoriabilele bătălii de la Marathon şi Salamina, În Perşii *a cîntat pe ocolite triumful la a cărui cucerire a ajutat, în măsura în care descrie prăbuşirea splendorii persane şi reîntoarcerea ruşinoasă în capitala sa regală a monarhului care abia a putut scăpa cu fuga; aici descrie, în culorile cele mai vii, bătălia de la Salamina. În această piesă şi în* Cei şapte împotriva Tebei *se revarsă din plin o vînă războinică; înclinaţia personală a poetului către viaţa eroică se străvede indubitabil în ea. Cu multă ingeniozitate a spus sofistul Gorgias: că această ultimă şi măreaţă piesă amintită i-a inspirat-o Marte în locul lui Bachus; căci Bachus era zeul protector al poeţilor tragici, nu Apollo, fapt care poate părea surprinzător la prima vedere; trebuie să ne amintim, însă, că Bachus nu era doar zeul vinului şi al bucuriei, ci şi cel al entuziasmului elevat.*

(Din Prelegeri despre artă şi literatură dramatică *(Viena, 1808)*

În româneşte de MIHAI ISBĂŞESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Fundamente ale gîndirii romantice

Selecţia din scrierile fraţilor Schlegel, publicată recent la Editura Univers [1], are însuşirea de a reactualiza unul dintre episoadele cele mai semnificative ale istoriei ideilor într-o epocă în care se întemeia o viziune cu adevărat modernă a culturii. Dar importanţa culturală a antologiei o depăşeşte pe aceea strict istorică: foarte buna alegere a textelor, amploarea şi nuanţarea comentariului conţinut de studiul introductiv deschid o sugestivă perspectivă asupra unei întregi problematici filosofice şi estetice a unei vremi al cărei peisaj spiritual, complex şi contradictoriu, a îngăduit, în ultimul secol, formularea unor judecăţi atît de puţin unitare, încît un exeget exclama, copleşit de dificultăţile sistematizării: « Îl invidiez pe Dante care, cel puţin, a ieşit din « pădurea întunecată », chiar dacă a nimerit la porţile Infernului: a ajuns, totuşi, undeva ! Noi, cei care studiem romantismul german, rătăcim printr-o pădure fără sfîrşit ! » [2]

Autorul antologiei apărute în traducere românească şi al studiului care o precede, profesorul Mihai Isbăşescu, face o observaţie importantă pentru definirea atitudinii faţă de romantism a epocii contemporane cu constituirea şcolii şi, încă şi mai semnificativ, a posterităţii critice : « . . . s-a ajuns. . . la eroarea de-a reduce romantismul german doar la o poezie a clarului de lună peste lacurile adormite, a sunetului de corn în codrii seculari şi a gustului pentru ambianţa medievală » [3]. Şi, dacă — aşa cum aminteşte tot autorul ediţiei româneşti — s-a făcut cîndva afirmaţia: « wir Deutsche sind Hegelianer » [4], nu e mai puţin adevărat că antecedentele şcolii (poate că ar fi mai exact dacă s-ar spune *şcolilor)* romantice sînt semnalate, în secolul al XVIII-lea, de simptomele, îndeajuns de disparate, e drept, ale unei clare opoziţii faţă de raţionalism. În cuprinsul ideologiei romantice, aceste simptome capătă un contur mai precis în momentul în care cei mai de seamă reprezentanţi ai ei şi-au însuşit principiile idealismului postkantian, mai ales în forma pe care o validase filosofia lui Fichte. « Punctele de plecare ale fondatorilor celei dintîi şcoli romantice, fraţii Schlegel şi Novalis, erau scrierile estetice ale lui Schiller şi *Wissenschaftslehre* (1794) a lui Fichte » [5]. Ceea ce explică deopotrivă asemănările şi divergenţa dintre *Über naive und sentimentalische Dichtung* a lui Schiller şi *Über das Studium der griechisschen poesie*.

Diferenţele dintre perceptele clasiciste ale lui Schiller (şi, evident, ale lui Goethe) şi doctrinele romantice pot fi definite în termenii principiilor de la care porneau şi unele şi altele. Clasicismul şi romantismul respingeau în egală măsură imitaţia, proclamînd « autonomia creatoare, obţinută prin funcţiile imaginaţiei mai curînd

---

[1] August Wilhelm şi Friedrich Schlegel, *Despre literatură*, traducere, prefaţă şi note de Mihai Isbăşescu, Editura Univers, 1983.
[2] J. M. Ritchie, *Periods in German Literature*, vol. I, Londra, 1966, p. 71.
[3] *Op. cit.*, p. 9.
[4] *Idem*, p. 6
[5] E. L. Stahl, W. E. Yuill, *German Literature in the 18th and 19th Centuries*, New York, 1970, p. 113.

https://biblioteca-digitala.ro

decît prin cele ale rațiunii »[1]. Potrivit canonului clasicist, imaginația transformă contururile realității (« Wirkliche Natur » a lui Schiller) într-o structură înnobilată (« Wahre Natur »). Realitatea observată direct e epurată de elementele neesențiale și de cele care o deformează, în scopul producerii unei imagini idealizate, a unei chintesențe *analoge* acelei realități.

În viziunea romantică, imaginația transcende realitatea: despărțirea e, astfel, completă. Creativitatea poetică transgresează limitele stabilite de percepție, ea însăși înțeleasă ca act de creație de filosofia lui Fichte, consolidată în zorii acelei « revoluții copernicane » prin care Kant stabilea funcția ineluctabilă a conștiinței care dă formă impresiilor culese din lumea înconjurătoare. Imaginației i se conferă deplină independență și i se dă dreptul să înfățișeze tot ceea ce se află dincolo de lumea perceptibilă. Friedrich Schlegel ducea mai departe emanciparea imaginației, formulînd conceptul de *ironie*: libertatea absolută se manifestă prin aspirația și prin abilitatea de a distruge și de a crea o formă a realității. Noțiunea fichteană de *Selbstvernichtung* (autodistrugere) îi succede aceleia de *Selbstschöpfung* (autocreare) constituie replica romantică la distanțarea estetică reclamată de Schiller în celebra analiză a poeziei lui Bürger.

Friedrich Schlegel stabilea un nou punct cardinal cînd afirma: « Așa cum miezul pămîntului s-a îmbrăcat *de la sine* cu făpturi și cu plante, așa cum viața a răsărit *de la sine* din adîncuri și totul s-a umplut de ființe care s-au înmulțit bucuros, tot așa înflorește *de la sine* și poezia din invizibila forță primară și o fecundează » (s.n.).[2] O afirmație care relevă limpede ce înțelegeau romanticii prin esență a formei poetice. Pe urmele lui Kant, ei considerau « arabescurile fanteziei » ca pe prototipuri ale compoziției « libere » și ale artei non-figurative « pure ».

Unul dintre cele mai caracteristice concepte romantice e definit de Ludoviko, personajul lui Friedrich Schlegel din *Discuție despre poezie:* « . . . poezia este cea mai nobilă ramură a magiei, iar omul izolat nu se poate ridica pînă la magie. Dar, acolo unde instinctul omenesc acționează aliat cu spiritul omenesc, se trezește și forța magică »[3]. Tot Ludoviko e acela care protestează împotriva restricțiilor și se pronunță « pentru o îmbinare necondiționată » pentru că — încheie el — « spiritul poeziei este pretutindeni doar unul și același »[4]. Observație care provoacă replica, la fel de caracteristică, a lui Lothario: « Îmbinarea necondiționată a anticului și a modernului. . . poate avea loc în spirit. . . Nu tot astfel stau lucrurile și în privința literei moarte a poeziei. De pildă, ritmul antic și metrii rimați rămîn veșnic antagonici. Între ei nu există un al treilea element intermediar »[5].

Romanticii — nu numai cei din generația lui Friedrich Schlegel — aspirau la crearea unei poezii universale, dar niciodată mai insistent decît în epoca lor nu s-a vorbit despre spiritul individual al inspirației și despre răsunetul universal al creației poetice. Nici despre opoziția clasic romantic, aparent atît de puțin conformă universalismului lor programatic: abia peste două decenii, Coleridge va fi acela care va pune în ordine elementele contradictorii ale esteticii romantice.

Viziunea universalistă a acestei generații nu era limitată la faptele literaturii: s-au făcut încercări de a înlătura barierele tradiționale, indiferent de domeniul în care fuseseră ele așezate de cei de dinainte, îndeosebi de iluminiști: cele dintre

---

[1] K. Viëtor, *Deutsche Dichten und Denken von der Aufklärung bis zum Realismus*, Hamburg, 1958 (ed. a 3-a), p. 126.
[2] *Discuție despre poezie*, în August Wilhelm și Friedrich Schlegel, op. cit., p. 454.
[3] *Idem*, p. 479.
[4] *Idem*, p. 514.
[5] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

diversele arte, dintre artă şi viaţă, dintre filosofie şi artă. În umbra filosofiei fichteene, chiar şi îndelung acceptata diviziune a universului în spirit şi materie nu mai părea a corespunde unui principiu absolut. Schelling proclama spiritul şi natura ca pe două aspecte polare ale realităţii. Visele, viziunile şi proiecţiile vieţii subconştiente erau interpretate nu numai ca purtătoare ale unor semnificaţii psihologice, ci ca dovezi ale dimensiunilor cosmice ale minţii umane. Novalis şi G. H. Schubert în ale sale *Păreri despre aspectele nocturne ale ştiinţelor naturii*, din 1808, legau recentele descoperiri din domeniul magnetismului de fenomenele hipnotice şi le considerau ca pe nişte probe ale existenţei unei forţe omogene care se manifestă deopotrivă în om şi în natura anorganică.

« Scriitorii romantici pot fi pe rînd (uneori simultan) partizani ai raţiunii şi ai emoţiei, naivi şi foarte sofisticaţi, ironici şi pasionaţi »[1]. Există, totuşi, cîteva modele tipice ale gîndirii romantice, printre ele, desigur cel mai caracteristic, triada teză-antiteză-sinteză, aplicată, de pildă, la stadiile dezvoltării culturale şi spirituale ale omului, de la inocenţa primordială pînă la desăvîrşirea încă neatinsă. Romantica « Sehnsucht », traductibilă prin românescul « dor », ia cîteodată forma aspiraţiei de a realiza o sinteză supremă în care toate dihotomiile vieţii reale să fie rezolvate printr-un efort sistematic al inteligenţei, ori o întoarcere — pe un plan superior — la pierduta stare de inocenţă, « o navigaţie în jurul lumii », cum o numea Kleist în eseul său despre marionete. Inaugurarea unei epoci noi a existenţei, în care nu se mai manifestă dualităţi de felul celor care opun cugetul uman naturii, raţiunea emoţiei, intelectul senzualităţii, datoria dorinţei' e văzută ca o etapă la care se ajunge prin iubire sau prin identificarea individului cu o întreagă tradiţie istorică sau cu o comunitate etnică. « Ceea ce se caută în ultimă instanţă e evadarea dintr-o societate imperfect alcătuită şi salvarea de violentul conflict lăuntric »[2].

Dacă Friedrich Schlegel, « strălucitul critic intuitiv » a fost « principalul creator al teoriei romantice »[3], fratele său a fost cel care şi-a asumat sarcina de a interpreta panorama literaturii europene din perspectiva teoriei romantice a istoriei. Iar meritul antologiei de texte apărută în româneşte este şi acela de a prezenta cele mai importante scrieri teoretice ale lui August Wilhelm, prelegerile despre artă şi literatură frumoasă şi cele despre artă şi literatură dramatică. Istoriile esteticii îl privesc, nu o dată, pe cel mai mare dintre fraţii Schlegel ca pe « un eminent critic şi traducător », dar a cărui importanţă în cîmpul teoriei artistice se limitează la acela de a fi « sistematizat şi popularizat noile idei estetice »[4]. Lectura atentă a paginilor rezervate de recenta antologie lui August Wilhelm demonstrează că o asemenea caracterizare e, cel puţin, grăbită. Mult mai exactă apare judecata unui istoric al teoriei artistice cum e Udo Kultermann care observa: « Continuînd nemijlocit ideile lui Wackenroder, Novalis şi Tieck, August Wilhelm Schlegel a înălţat. . . un edificiu de idei care a dus la transformarea radicală a concepţiei istorice despre artă în secolul al XIX-lea »[5].

El a fost, de fapt, cel care a susţinut necesitatea aplicării unor criterii ale valorii pentru a se putea constitui o istorie coerentă a artelor, întemeiată pe « un volum mare de cunoştinţe ». Şi tot lui i se datoreşte temperarea entuziastei idealizări a

---

[1] S. S. Prawer, *German Lyric Poetry: A Critical Analysis of Selected Poems from Klopstock to Rilke*, Londra, 1952, p. 130.

[2] E. L. Stahl, W. E. Yuill, *op. cit.*, p. 116.

[3] *Ibid.*

[4] Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *A History of Esthetics*, Bloomington, 1954, p. 381.

[5] Udo Kultermann, *Istoria istoriei artei*, vol. II, traducere de Gheorghe Székely, Bucureşti, Editura Meridiane, 1977, p. 185—6.

https://biblioteca-digitala.ro

Evului Mediu pe care o regăsim la Tieck, mai ales în introducerea la culegerea lui de *Cîntece de dragoste ale perioadei suabe*. Prelegerile de la Berlin, din 1803—4, marchează, ca şi *Introducerea* lui Tieck, dorinţa de a aduce vechea poezie germană în orizontul romantismului şi, nu încape îndoială, Wilhelm August învăţase mult de la mai tînărul său contemporan. Dar el sonda mai adînc « minunatele relaţii dintre Orient şi Occident » ; de la Friedrich preluase o cunoaştere mai exactă, decît aveau alţii, a culturii Orientului, ceea ce îi înlesnea o înţelegere mai adecvată a unui fenomen care putea să apară în epocă doar ca o lume miraculoasă şi exotică.

Friedrich descoperise antecedentele « spiritului cavaleresc » al Evului Mediu german în fuziunea eroismului primar al Nordului germanic cu creştinismul, « acest idealism religios, oriental ». « Oricîte modificări vor fi adus apoi influenţa creştinismului şi idealurile mai blînde, s-a păstrat totuşi mult din acel vechi fel de a gîndi şi de a simţi, chiar dacă într-o formă nouă, transformată. Prin întreaga epocă cavalerească, prin toate faptele şi moravurile, prin poemele şi alcătuirile Evului Mediu trece acest ton fundamental, asemeni acelei vine nordice, şi încă mai pulsează aceste sentimente în inimile tuturor popoarelor de origine germanică » [1]. Într-o formulare mai concisă (şi, evident, mai cuprinzătoare, Wilhelm August adoptă acelaşi punct de vedere în prelegerile sale de la Viena despre arta şi literatura dramatică. Aici, el avansează o ipoteză care reduce « spiritul cavaleresc » la o formulă pur romantică ; mai mult decît atîta, deduce caracterul a ceea ce se numeşte « fenomen romantic » în general din combinarea elementelor nordice şi creştine. Pornind de la aceste premise, formulează din nou antiteza clasic/romantic. Natura umană, « suficientă sieşi » în viziunea grecilor, nu era conştientă de limitele proprii şi nu năzuia la o perfecţiune pe care nu o putea atinge prin propriile puteri. Definiţie, fireşte, nedreaptă ; dar ea se justifica în contrastul cu viziunea epocilor mai noi în care contemplarea infinitului a năruit finitul. După August Wilhelm, poezia celor vechi era o poezie a luării în posesiune : poezia modernilor e o expresie a elanurilor mistuitoare ; cea dintîi e sădită în prezent, cealaltă pendulează între amintire şi presentiment. Melancolia e însăşi întruparea spiritului poeziei nordice.

Aceste concepţii au supravieţuit multă vreme ; « chiar şi în vremea în care Richard Heinzel şi Wilhelm Scherer aspirau să sondeze esenţa şi stilul literaturii germanice, se descoperă urme ale viziunii lui August Wilhelm Schlegel asupra poeziei nostalgice a Evului Mediu » [2]. Şi, se cuvine să observăm, în *Formprobleme der Gotik*, Worringer avansează teoria că, la temeiurile artei germanice, se poate descoperi existenţa unei stări de spirit similare.

Poate că nici o imagine a universului care constituia, pentru Wilhelm Schlegel, fundalul peisajului ce păstra semnele vechii poezii medievale şi pregătea revoluţia romantică nu e mai sugestivă decît aceea oferită de lista traducerilor (din nefericire, cum se ştie, majoritatea neduse la capăt) semnate de el : Shakespeare, completată de Dorothea, fiica lui Tieck şi de Wolf Baudissin şi apărută sub semnătura lui Ludwig Tieck ; Dante ; teatrul spaniol — cea dintîi tălmăcire corectă a lui Calderon, pregătind climatul prielnic influenţei ce o va exercita autorul *Vieţii este vis* asupra romanticilor germani.

Friedrich nu împărtăşea, desigur, admiraţia pe care fratele său o manifesta faţă de Calderon : *Discuţia* sa *despre poezie* e, în această privinţă, clară : imaginea creaţiei literare de după moartea lui Shakespeare îi apare sărăcăcioasă, fără relief ; recunoscînd că, « în poezie au mai existat, de fapt, de la Lope de Vega la Gozzi, unii virtuozi

---

[1] Friedrich Schlegel, *Despre poezia nordică*, în op. cit. p. 569.
[2] Oskar Walzel, *German Romanticism*, New York, 1966, p. 110.

https://biblioteca-digitala.ro

remarcabili, dar nu poeţi, şi chiar şi aceia doar pentru teatru »[1]. Dar, în 1823, el adăuga un paragraf care-i modifica esenţial judecata de valoare: « singura excepţie strălucită e Calderon, Shakespeare-ul spaniol, un artist adevărat şi un mare poet care, prin adîncimea imaginaţiei şi claritatea formei, se înalţă în deplină desăvîrşire, unic şi izolat cu totul în mijlocul abundenţei dramelor spaniole »[2]. Aşa încît concluzia unor comentatori moderni e, în această privinţă, întru totul întemeiată: « Fraţii Schlegel, în special Friedrich, au revelat frumuseţile întregii literaturi medievale şi pe acelea ale Renaşterii italiene, spaniole şi engleze şi chiar pe acelea ale literaturii şi înţelepciunii indiene »[3].

O foarte inspirată iniţiativă a editorului român e gruparea tematică a *Fragmentelor* şi *Ideilor* lui Friedrich Schlegel. Formulările lapidare ale unor concepţii se organizează, astfel, într-un sistem clar: acest capitol al ediţiei româneşti constituie o elocventă demonstraţie a complexităţii ideilor cuprinse în programul romantic. « Operele, al căror ideal nu are pentru artist tot atîta realitate vie şi chiar personalitate ca iubita sau prietenul, mai bine ar rămîne nescrise. În orice caz, cu siguranţă că nu vor fi opere de artă »[4]. « Înţelegere pentru poezie sau filosofie are acela pentru care ele sînt un tot indivizibil »[5]. « Aparenţa poetică este un joc al reprezentărilor, iar jocul o aparenţă de acţiuni »[6]. « Ironia este forma paradoxului. Paradox este tot ce e în acelaşi timp şi bun şi mare »[7]. «Ironia este conştiinţa clară a eternei agilităţi a haosului infinit de plin »[8]. Exemplele s-ar putea, fireşte, înmulţi.

Într-o traducere precisă şi nuanţată, ideile fundamentale ale fraţilor Schlegel se înfăţişează acum cititorului român. Şi, odată cu ele, conceptele esenţiale ale esteticii romantice se desenează mai limpede, confirmînd încă o dată concluzia lui Wellek: lui Wilhelm August şi lui Friedrich Schlegel le datorează romantismul şi, prin el, viziunea modernă, ampla sinteză a concepţiei istorice şi a înţelesului specific al tipologicului[9]. Sinteză de care, fie că o recunoaşte, fie că nu, istoria mai recentă a ideilor nu se poate dispensa.

---

[1] *Op. cit.* pp. 471—2.
[2] Cf. Oskar Walzel, *op. cit.* p. 114.
[3] Frederick B. Artz, *From the Rennaissance to Romanticism*, Chicago, 1971, p. 260.
[4] *Op. cit.* p. 395.
[5] *Idem.* p. 396.
[6] *Idem.* p. 397.
[7] *Idem*, p. 399.
[8] *Ibid.*
[9] René Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven, 1971, p. 133.

https://biblioteca-digitala.ro

VASILE NICOLESCU

TURNER

un Hamlet al culorii

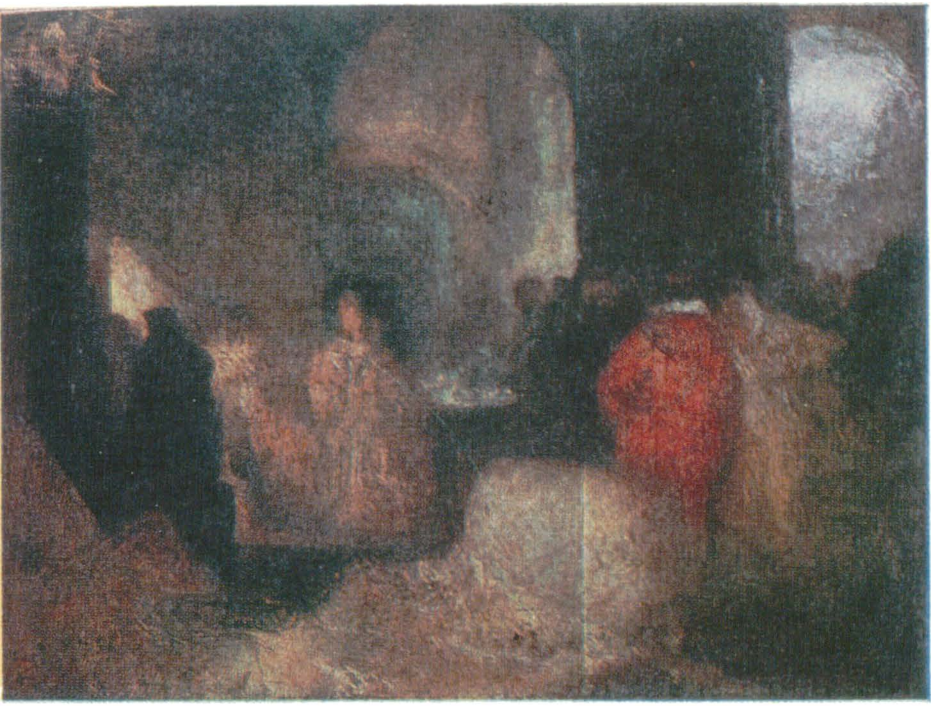
Glosse la monografia
lui **PIERRE ROUVE**
«Turner, étude de structures»

Nu mai e un secret pentru nimeni faptul că psihanaliza, structuralismul, semiotica sau diferitele tipuri de critică tematică, sociologică sau fenomenologică sînt modalități de analiză curentă, rodnice adesea, cînd îmbrățișează aspecte sau fenomene complexe ale literaturii și artei, structuri mai puțin denișate în nucleele lor constitutive, în geneza, latențele sau perspectiva de ansamblu a mesajului lor. Și e firesc ca rezultatele antreprizei să fie direct proporționale cu rigoarea sistemului de gîndire, cu efortul de obiectivitate al analistului, cu echilibrul și măsura care marchează procesul de gîndire respectiv. Cînd analiza e condusă cu exces, neglijînd altitudinea științifică și efortul sistematic de cuprindere, cînd observațiile se înseriază fragmentar în virtutea unor pulsații numai bănuite sau presupuse ale unei creații, apare ca o fatalitate, aproape, riscul pulverizării, al destrămării în mintea

---

Editions Siloé, Paris, 1980.

https://biblioteca-digitala.ro



Cină cu personaje costumate (detaliu)
din albumul *Turner: étude de structures* de *PIERRE ROUVE*

cititorului, a ființei operei sau personalității creatorului. Spun acest lucru deoarece am citit nu demult o carte, *L'arbre jusqu'aux racines* de Dominique Fernandez — carte elegantă ca scriitură și potențial asociativ — dar în care tirania psihanalizării prin scormonire și etalare ostentativă a unor detalii de viață considerate revelatoare (introvertire, scatologie, morbiditate, complexe deduse sau derivate din cortegiul accidentului existențial), introducînd o lupă măritoare în intestinele sau presupusele limburi ontologice ale unor Michelangelo, Mozart sau Proust, reușește să dezarmeze și să deprime chiar pe cel mai îngăduitor cititor. În contrast însă cu asemenea tentative, cînd analiza e mînuită cu rigoare, în cadrul unui sistem coerent de judecăți, cînd privirea analistului își *asumă* ființial, estetic și filosofic destinul și perspectiva operei, rezultatele sînt mai mult decît utile. Acesta este din fericire cazul unei relativ recente abordări în perspectivă semiotică a picturii marelui peisagist englez Joseph Mallrod Turner, datorată criticului Pierre Rouve. Nu vreau să ocolesc

https://biblioteca-digitala.ro

faptul că riscul abordării marginal psihanalitice sau semiotice mai ales a unei opere de îndrăzneala, profunzimea şi noutatea celei turneriene ar fi fost uriaş. A fi operat o *lectură* unilaterală, prin grilele semioticii curente a discursului vizual al pictorului englez, a fi încercat să demontezi, piesă cu piesă, uriaşul « puzzle » al picturii lui Turner fără a oferi o imagine unificatoare a ansamblului, rezultatele ar fi dus doar la o vagă şi extrem de aproximativă imagine asupra structurii operei, asupra organicităţii elementelor care o fac să fascineze şi astăzi sensibilitatea privitorului. Bazat pe o erudiţie adesea derutantă ca amploare, de ordin filosofic şi lingvistic, facilitînd racorduri, exacte şi plauzibile estetic între categorii filosofice şi denominaţii semiotice, născocind echivalenţe funcţionale şi operaţionale aplicate tărîmului experienţei picturale, însolit nu de puţine ori, frapant şi original, stăpîn pe sine, autorul reuşeşte să închege una din imaginile critice cele mai semnificative, mai dense şi unitare asupra picturii lui Turner. Elementul de fond al investigaţiei analitice, care operează deschideri în cîmpul cercetării semiotice a picturii turneriene rămîne cel filosofic. Anvergura demonstraţiei îşi are rădăcina, *mai ales* în sfera discursului filosofic, imaginat ca punct de plecare şi cheie epistemologică a substanţei întregii opere. Criticul realizează un adevărat tur de forţă pe o vastă întindere demonstrativă, unde este pîndit la fiecare pas de capcane, seducţii sau analogii facile, de fervoare diletantă sau insolitul cu orice preţ. Cele nouă capitole ale cărţii dispuse într-o simetrie prin ea însăşi sugestivă şi grăitoare (« Dincolo de nume », « Recurs la metodă, » « Culoarea: ştiinţă sau momeală », « Locuri pictate », « Aici sau nicăieri », « Spaţiul triumfător », « Naturile naturii », « Peceţi umane şi băietane » — traducere foarte aproximativă a englezeştilor expresii: manmarks prima, scoasă din amalgamul lexical al poetului Gerald Manley Hopkins, cealaltă din alchimia verbală a autorului lui *Finnegans Wake* şi *În partea de dincoace a numelui* oferă tabloul unor fecunde convergenţe spre nucleul misterios, împovărat de ambiguităţi şi nu de puţine ori chiar impenetrabil sau încongruent al operei lui Turner. Sincer vorbind, fiecare din aceste fascicole convergente, judecate autonom, cuprinde în sine atîta densitate de sugestii, un asemenea efort de sinteză, încît se poate substitui prin justeţea concluziilor, sensului axiologic al ansamblului, poate oferi cu alte cuvinte o cheie de înţelegere a unei dimensiuni esenţiale a plasticii turneriene. Cu atît mai bogat în profunzime şi perspectivă ne apare rezultatul dacă îl raportăm la totalitatea punctelor de vedere exprimate de amintitele capitole. Cum procedează totuşi criticul Pierre Rouve? Decodînd iniţial, într-un registru deloc ostentativ de subtextualităţi psihanalitice « mărirea şi decăderea » personajului său, încercînd să pătrundă în vîrtejul de contradicţii al operei şi al omului (snobismul posac, disimularea cu program, instinctul regiei, ispita plagiatului, tentaţia de a înşfăca misterul şi codul lui Claude Lorrain, voluptatea imitaţiei, automortificarea, « sinuciderea picturală », plăcerea maladivă de a cîştiga bani, dar şi măreţia imaginativă, strălucirea « celui mai mare pictor şi poet al timpului»), criticul afirmă deschis, precizîndu-şi justificarea metodologică a demersului său: « Contradicţiile biografice nu vor intra în joc decît dacă ele sînt garantate de contraste structurale. Semiologia trece mai departe de psihologie. Pentru a porni astfel în căutarea lui Turner, trebuie început prin a-l îndepărta pe Turner ». Pe temeiul acestei justificări metodologice, criticul schiţează cea dintîi mişcare în jocul dificil al considerării structurii operei, în dorinţa, fremătătoare de intuiţii, de a o supune unei examinări cît mai lipsite de echivoc: « Prima din aceste legi secrete este necesitatea de a considera orice operă de artă ca pe o entitate coerentă ale cărei trăsături sînt legate unele de altele. Vîrtejul turbilinar al senzaţiilor noastre trebuie să fie stăpînit, filtrat, canalizat... Braque nu se înşela afirmînd că el nu crede în lucruri ci în " relaţiile dintre

https://biblioteca-digitala.ro

lucruri". Numărul acestor relaţii se va reduce în măsura în care se va lărgi şi cunoaşterea noastră. Şi dacă şansa ne surîde vom putea, pentru a încheia, reduce contradicţiile lui Turner la o singură opoziţie binară în interiorul aceluiaşi cod de comunicare ... Dacă această decantare epistemologică este posibilă, asta vrea să spună că arta în general şi orice operă de artă în particular reprezintă sisteme coerente. Sau mai curînd un sistem de sisteme, în maniera unor păpuşi care se îmbucă unele în altele. Aceste sisteme sînt coerente fiindcă sînt constituite din structuri discrete "într-un anume ordin ansamblate". Dar "Asamblarea" lor nu este o evidenţă perceptivă, imediată. Structurile nu sînt atribute empirice înmugurind la întîmplare, ierburi devălmăşite care se înmulţesc fără nici o noimă. Ele sînt combinaţii de elemente puse în relaţie în vederea anumitor scopuri. Nu trebuie deci să se aştepte pentru a le găsi deja izolate în interiorul constituirii materiale a operelor de artă ... Structurile cer să fie structurate ... A analiza structural o entitate vizibilă înseamnă a opera dincolo de vizibilitatea ei. Acesta este paradoxul care face căutările structurale insipide gustului empiricilor: numai invizibilul dezvăluie vizibilul. Senzaţiile se cufundă în structuri şi structurile se ordonează în sisteme». Pe acest făgaş metodologic se impune firesc concluzia că orice sistem pictural este condiţionat de culoare, culoarea fiind şi devenind totodată primul element al formelor şi purtătorul de cuvînt al semnificaţiilor. Pierre Rouve, inventiv şi insolit totodată, identifică potenţialul cromatic cu noţiunea de *Chroma* definind în viziunea sa « pura latenţă conceptuală deschisă după încarnarea sa potenţială în enunţuri cromatice privilegiate ». Pe urmele lui Roman Jakobson, a lui Lévi-Strauss sau Dora Vallier, sub raport intuitiv terminologic, dar şi ca impuls metodologic, criticul lărgeşte perspectiva cercetării, introduce noţiuni relativ specioase dar util şi fecund operaţionale, derivate ale lingvisticii structuraliste care îi susţin eşafodajul analitic. *Fonemele* lingvisticii nasc *opteme* (« unităţi sintactice care îşi enunţă autonomia vizuală »), la rîndul lor *optemele* produc *morfeme* (« purtători semantici de semnificaţii »), triunghiul *vocalic* şi *cromatic* antrenează triunghiul *consonantic* şi *acromatic*. De aici îndatorirea de a examina tablourile nu numai cu măsura metricei vizuale ci în concordanţă cu prescripţiile retoricii vizuale. Adevărat « lăcaş al fiinţei », *Chroma* turneriană devine instrument de analiză al unui vast sistem de relaţii, determinări şi motive, de cauzalităţi şi finalităţi, toate urmărind în fond lărgirea ariei de semnificaţie a picturii lui Turner, dezvăluirea unor resorturi de taină care i-au stimulat imaginaţia, cuprinderea într-o perspectivă mai vie şi organică a operei. *Oximoronul* lingvistic (pentru a da un exemplu românesc « dureros de dulce »), metaforele, sinalefele, metonimiile îşi găsesc în aria operei pictorului englez — datorită intuiţiei criticului — surprinzătoare corespondenţe, echivalenţe şi adîncimi. În acest sistem de percepţie, o infinitate de faţete ascunse ale pînzelor lui Turner, fie că e vorba de peisaje, de inserţia spasmodic hazardată a figurativului (incert şi încă enigmatic pentru toţi cercetătorii pînă la acest studiu), de tehnici compoziţionale, de obsesia locurilor, de fervoarea mitico-poetică a unor pînze, de aleatorismul numirii diferitelor tablouri, de probleme de ecleraj, perspectivă, proporţii, singularitatea portretului şi autoportretului etc., sînt evaluate axiologic cu o asemenea rigoare încît exegeza turneriană sporeşte enorm în profunzime şi nuanţă. Expresii de consistenţă aforistică cum sînt « Turner este un Hamlet al Chromei » sînt adesea definitorii pentru tipul de imaginaţie critică a lui Pierre Rouve care, ieşind din labirintul terminologic structuralist, visează în aerul tare al poeziei. Sau: « Oricare ar fi, culoarea la Turner este tot atît de inconstantă ca luna la Shakespeare. Cînd comandă, cînd ascultă. Ea este scop final dar deopotrivă şi scop mediator — şi aceasta în cursul unei aceleiaşi perioade sau în acelaşi tablou ». Cu o asemenea armătură care ţine

https://biblioteca-digitala.ro

deopotrivă de inefabilul percepţiei dar şi de stratificarea unor largi orizonturi de cunoaştere, de experienţa gravă a unei îndelungi şi inteligente confruntări cu obiectul, de examinarea minuţioasă a ansamblului operei lui Turner, înregistrăm adevărate « spectacole » analitice, modele inimitabile. Dirijate de un fel de aprindere şi iluminare bachelardiană pentru inefabil şi semnificaţie, hrănindu-şi hermeneutica proprie cu luxuriante referinţe, de la Anaximandros, Heraclit, Aristot, Platon pînă la Bacon, Hume, Locke, Taine, Bergson, Heidegger, Lacan sau Sartre, unele capitole ale cărţii («Culoarea: ştiinţă sau momeală» «Spaţiul triumfător») devin adevărate piramide de cristal în intimitatea operei, care se răsfrînge multiplu în structura prismatică a acestora. Multiplu dar unitar. Multiplu dar convergent. Aparenta destructurare a operei e un truc metodologic care nu-i fărîmiţează şi pulverizează substanţa, structura lăuntrică. Dimpotrivă. În felul acesta şi elementele care ţin de gramatica sau algebra culorii dar şi cele exprimînd temperamentul romantic-vizionar al artistului se întreţes în materia unei analize circulare şi aproape exhaustive. Haosul turbilionar apeironic al unor pînze, cromatica vijelios difuză, contrapunctică şi dramatică a altora cum sînt « Furtună de zăpadă », « Seara potopului », «Hannibal trecînd Alpii », «Naufragiul unei corăbii », «Ingerul în soare » şi altele, reexaminate în această cheie semiotic-structuralistă îşi dezvăluie dimensiuni nebănuite, grandori oculte si sensuri explosiv îndrăzneţe. Din această perspectivă sînt respinse toate truismele, poncifele unei critici care, cînd prea pedant, cînd prea impresionist lunecătoare, vedea în amintitele pînze triumful inocent al «celei mai delirante maniere posibile ».

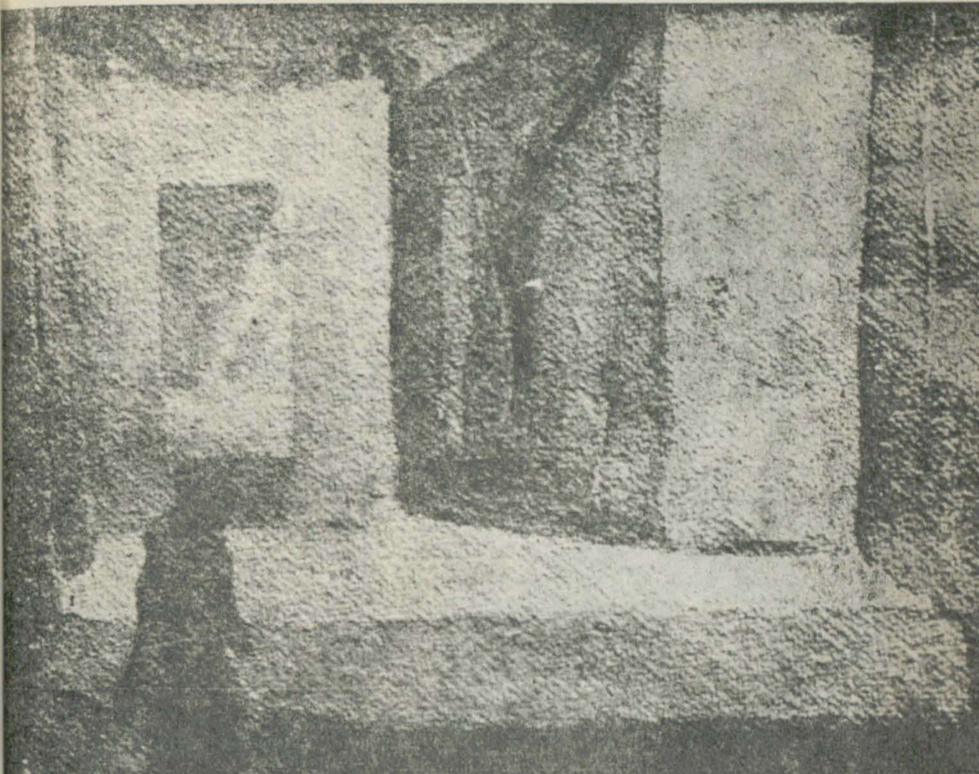
Or, spune Pierre Rouve, « ele sînt printre cele mai coerente pe care le-a conceput vreodată. Compoziţia lor concentrică, ireproşabilă, din punct de vedere structural, este o constantă majoră a operei sale ».

Nefiind imobil, nefiind închipuit ca o matrice goală a neantului, Spaţiul provoacă sensibilitatea pictorului să infuzeze, cum singur o spune într-unul dintre carnetele lui de lucru, « vigoare şi însufleţire acolo unde nu se întîmplă nimic ». Confruntînd sistematic şi pas cu pas tipul de reflecţie turneriană, temperamentul lui vizionar cu peisajul filosofic al epocii, cu meditaţia unor Blake sau Hopkins, criticul ajunge pe căile cele mai diverse în subsolul operei, enunţînd, cu prudenţă, respectabilitate faţă de făgaşul deschis de un Ruskin, adevăruri incontestabile despre demiurgia cromatică a lui Turner, pictorul care, într-un limbaj ce era şi a *rămas* numai al lui, a compus adevărate portrete ale curcubeului sau ale Neantului. Observaţii critice ucigaşe din epocă la adresa pictorului, exprimate înmănuşat sau înmiresmat stilistic, ca de pildă « Aurlul curge din pînză şi va sfîrşi prin a distruge studiul naturii », cad singure pe platforma vastei demonstraţii a lui Pierre Rouve. Pictor al marilor fuziuni, Turner descompune Creaţiunea şi dezvăluie cu autoritate vizionară ceva din taina unei geneze posibile, nu mitice.

În acelaşi spirit de construire a unei imagini global revelatoare a structurii plasticii turneriene sînt demne de atenţie secvenţele privind resursele acuarelei turneriene, obsesiile unor culori (galbenul, de pildă), analogiile cu diferitele coduri « anticorporale ale icoanelor ortodoxe », graiul Pitorescului, al Spaţiului, al identităţii transfigurate, al Artei ca expresie a Fiinţei etc.

Cartea lui Rouve se constituie în fond ca o amplă meditaţie asupra destinului picturii turneriene, meditaţie incitantă care, chiar cînd îşi depăşeşte « îndatoririle » metodologice, programul propriu-zis (dacă nu mai ales atunci) respiră liric şi convingător, fără urmă de inhibiţie, la altitudinea la care l-a chemat (să-i proclame încă odată adevărurile) marea operă vizionară, terifiantă, aproape nebunească, a romanticului Turner.

https://biblioteca-digitala.ro



Hamlet, actul III, scena 4, schiță de Edward Gordon Craig (1899—1900)

EDWARD GORDON CRAIG

https://biblioteca-digitala.ro

ALEXANDRU PALEOLOGU

«Mai presus de toate...»

Above all, keep cheerful.
E.G.C.

La 85 de ani, în 1957, Edward Gordon Craig a tipărit un volum de memorii, *Index to the Story of my Days*, pe care prefațatorul ediției din 1981, Peter Holland, îl califică de *genial;* e drept însă că în engleză termenul acesta are o accepție mai modestă decît în alte limbi. În engleză « genial » înseamnă plăcut, simpatic, vioi, stimulator, calități pe care memorialul bătrînului om de teatru le are din plin, în chip irezistibil. Emană din cartea lui o frăgezime extraordinară, ceva genuin, niște arome, un farmec, un gust al existenței, o vivacitate, prin care trecutul evocat parcă s-ar ivi prima oară abia acum, nou-nouț și strălucitor. Prospețime tinerească pe care, paradoxal, tocmai vîrsta tîrzie are darul de a o stîrni, căci ea, vîrsta tîrzie, deține esența savuroasă, nostalgică, fortifiantă, a înțelegerii vieții.

Craig a folosit însemnări vechi, agende perimate, păstrîndu-le datările, stilul de jurnal, dar redactînd o carte nouă în care totul palpită ca ceva actual și viu iar gîndul se mișcă săgetător și ingenuu. Bătrînul Craig a altoit în acest context și pasagii din alte scrieri de-ale lui, căci în aproape tot ce a scris există trăsături autobiografice (chiar și ideile lui, poate mai ales ele, au atare caracter).

https://biblioteca-digitala.ro

Gordon Craig la **Roma**, în 1934

Peter Holland, relevînd compoziția aparent deslînată a cărții și mulțimea ei de digresiuni, ne previne împotriva prea facilei presupuneri că s-ar datora senilității unui autor încurcat în abundența propriului material; asemenea părere ar fi « a gross underestimate of Craig's skill as a writer ». E vorba, dimpotrivă, tocmai de un efect deliberat, de un vicleșug artistic. « Craig takes a full advantage of the rights of an old man talking self-indulgently to anyone who will listen », spune mai departe prefațatorul. Evident, e un răsfăț, dar un răsfăț strategic, răsfăț jucat, *rol* așadar; cartea e un spectacol cu scenariul, regia, scenografia și interpretarea de Edward Gordon Craig.

« Rolul » e cel de gentleman original, trăind în Italia, după obiceiul de odinioară al britanicului cu dare de mînă. « Darea de mînă » a lui Craig e destul de relativă; din scrisorile către Haig Acterian rezultă că avea nu prea rar perplexități pecuniare și că punea nădejde în diverse proiecte teatrale sau editoriale ce se dovedeau de regulă himerice. În una din aceste scrisori constată nevoia de a-și cumpăra cînd va avea bani un costum nou, deoarece garderoba lui cam lasă de dorit de la o vreme;

https://biblioteca-digitala.ro

în altă scrisoare se interesează de posibilitatea găsirii unei slujbe modeste la un teatru de stat din Roma, adăogînd în final « I am one of the poorest artists in Europe ». Cu toate acestea are la Genova o locuință destul de mare ca să-i încapă imensa bibliotecă plină de ediții rare și de incunabule, în care a investit o avere. Călătorește destul de mult, căutînd hoteluri ieftine dar liniștite și confortabile. Evident, e departe de a fi « artistul cel mai sărac din Europa », dar trăind după plac și cu desăvîrșire liber fără a fi un bogătaș, e, firește, dacă nu propriu zis strîmtorat, în tot cazul constrîns la o rezonabilă cumpătare, fără a-și refuza totuși agrementele vieții.

În primele scrisori către Acterian, pe lîngă engleză Craig recurge (cam imperfect dealtminteri) la germană și franceză, combinîndu-le chiar și în cîte o singură frază; acest trilingvism fantezist și amuzant (după cum fantezistă și amuzantă e și grafia în pagină) e a unui spirit fantasc și funciarmente bine dispus. Buna dispoziție e la Craig nu numai o trăsătură de caracter ci și o filozofie. Filozofie mult mai profundă decît își închipuie posacii și pedanții, care disprețuiesc tot ce sînt incapabili să înțeleagă, adică aproape tot ce e uman, deci, și dragostea, și durerea, și sacrificiul, și lacrimile, și veselia; în consecință și arta, în care nu sînt în stare să vadă decît lecții. *Above all keep cheerful*, îi spune Craig lui Acterian într-o scrisoare, subliniind această propoziție. *Keep cheerful* înseamnă mai mult decît clasicul precept englezesc *keep smiling*, admirabilă regulă de conduită decentă în nefericire și înfrîngere, însă doar atît. *Keep cheerful* e o filozofie, o atitudine adînc umană, generoasă și plină de curaj în fața vieții, a lumii, a evenimentelor și a Creațiunii. Ea e cheia universului shakespearian, tot atît de bine în bucurie și încîntare cît și în eșec, adversitate sau dezastru, tot atît de bine în *As you like* ca și în *Hamlet*. *Keep cheerful* e o maximă valabilă în orice împrejurare, mai presus de toate *(above all)*.

Tot lui Acterian îi ține Craig o dată următoarea scurtă dizertație, consemnată de ucenicul român în placheta *Cordon Craig și ideea în teatru* (Buc. 1936) : « Melancolia nu e tristețe . . .; chipul lui Hamlet e luminos, chiar fericit; tristețea nu apare în nici o trăsătură, poate părerea de rău; Hamlet trebuie să semene cu Shelley și Blake. Nu e nimic paradoxal într-o astfel de interpretare. Un om de la o anumită altitudine a inteligenței începe să fie vesel chiar cînd se exprimă trist ».

Ne fay rien sans gayeté, acest principiu montaignian e și al lui Craig; dealtminteri chiar din a patra pagină a cuvîntului său înainte la *Index to the Story of my Days* aflăm că Montaigne este autorul său de căpătîi, înainte de orice alte cărți, cu excepția operelor lui Shakespeare; în alt loc, la pagina 178, pune eseurile lui Montaigne alături de psalmii lui David. (Să ne amintim că, așa cum bine se știe, una din lecturile predilecte ale lui Shakespeare o constituiau, de asemenea, eseurile lui Montaigne; nu e izbitor de semnificativă această opțiune la doi dintre cei mai mari oameni de teatru ai Angliei ? al doilea fiind, atît ca actor cît și ca regizor și exeget, principalul inovator ca interpret al primului).

Nu ar fi prea hazardat a face din atitudinea față de Montaigne un test hotărîtor în privința *calității* spiritelor. Nu a valorii, nu a însemnătății, ci pur și simplu a calității omenesc-intelectuale, a disponibilității comprehensive, a *francheței* (în toate accepțiile termenului). Respingerea lui Montaigne, opacitatea față de spiritul său, e un fenomen de regulă întîlnit în rîndurile posacilor și pedanților suspomeniți. Aceștia înțeleg cultura ca școală, cum e în principiu normal, dar o înțeleg ca una de corecție, în vreme ce pentru montaignieni cultura e o grădină (nu mai puțin și o școală, firește, cum nu? dar una în bună măsură *buissonnière*).

Tot în pagina 4 a cuvîntului său înainte, Craig face, în legătură cu Montaigne și cu Shakespeare, o suită bruscă de mărturisiri uluitoare; uluitoare printr-o neobișnuită franchețe (în toate accepțiile) și uluitoare prin ele însele. După toate cele

https://biblioteca-digitala.ro

spuse cu privire la Montaigne, ne scurtcircuitează cu această declarație *în cursive*: nu i-a citit toate eseurile! I-au fost timp de o viață carte de căpătîi, pe unele le-a citit de nenumărate ori, dar pe altele încă nu, pînă în 1957! Apoi, imediat, una și mai tare; nici piesele lui Shakespeare nu le-a citit pe toate!! *Titus Andronicus*, trilogia *Henry VI*, jumătate din *Richard II*, *Comedia erorilor*, *All's well that ends well*, își așteaptă încă lectura. Se miră și el, dar asta e, și nu se jenează s-o spună.

Ce pot gîndi cărturarii serioși despre un om de teatru englez, actor și regizor, care pînă la *85 de ani* a omis să citească texte shakespeariene profesional obligatorii? Gîndească ce vor: omul în cauză e cunoscut în lumea întreagă pentru realizările sale epocale și pentru strălucitul său talent. La această vîrstă unui asemenea om nu-i mai pasă de părerile altora, oricine ar fi ei. Un asemenea om își poate permite la bătrînețe sinceritatea cea mai totală, spunînd în deplină liniște lucruri mult mai șocante decît toate îndrăznelile exaltate și dogmatice ale tinerilor.

Iată și alt mare artist, celebru pentru erudiția lui, care la 84 de ani declară într-o convorbire radiodifuzată: « . . . am citit, cum să spun, pe apucate. Autorii pe care-i prefer i-am citit și recitit. Deși n-am citit chiar toate cărțile lor. Am răsfoit pe ici, pe colo . . . » (Jorge Luis Borges lui Jean d'Ormesson, cf. « Secolul 20 », 5—6, 1982).

În corespondența lui Thomas Mann se află o scrisoare minunată prin sinceritate și haz, adresată în 1951 redactoarei paginii literare la « New-York Herald Tribune », în care autorul lui *Doktor Faustus* constată cu mirare și oarecum jenat că lumea îl crede nemaipomenit de savant deoarece cărțile lui sînt pline de atîta « cultură ». El mărturisește că pentru compoziția unor romane i-a trebuit tot savantlîcul acela, pe care l-a obținut ad-hoc, întrebînd, consultînd enciclopedii, căutînd izvoare care trimit fatalmente la altele, și așa mai departe, uitînd apoi toate datele acumulate de care, odată cartea terminată, n-a mai avut nevoie; « În realitate sînt — iertați-mi expresia tare — de o incultură greu de imaginat la un scriitor de renume mondial », adaogă el, evident exagerînd. Cum se știe, el a citit întîia oară *Don Quijote* la 60 de ani, mulțumită răgazului oferit de călătoria cu transatlanticul spre exilul american. Altfel poate n-ar fi apucat niciodată să citească această mare carte « nefacultativă ».

Toți cei care am fost aduși de soartă să practicăm oarecare « erudiție » știm că ea se dobîndește mai ușor decît își închipuie profanii; există un noroc al cercetării, există niște zîne bune care ne scot în cale sursele trebuincioase. Dacă ești mînat de un gînd, el atrage printr-o simpatie misterioasă informații pe care poate că nici nu le-ai fi visat. Răsfoind o carte sau o revistă dai de o trimitere nebănuită, care te trimite la alta, și te pomenești la un moment dat în posesia unei științe care te-a găsit ea pe tine mai mult decît tu pe ea. Firește, e neapărat necesară o anumită școlire și instrumentație prealabilă, cunoașterea unor limbi, oarecare exercițiu filologic, o anumită familiarizare cu biblioteca. Dar mai cu seamă e necesar neastîmpărul gîndului, gustul, dispoziția și, *above all*, buna dispoziție. Există, e adevărat, și monștri de erudiție, ca Iorga, Picco de la Mirandola, atîția alții, fenomene amețitoare care parcă ar fi înghițit ca niște zmei toată știința lumii, dar și ei au, fatalmente, lacune enorme; noi vedem numai știința lor uriașă, care ne dă gata, nu și ignoranța lor inevitabil nu mai puțin uriașă. Nu spun aceasta ca să-i scuz pe ignari (și nici pe mine însumi), ci dimpotrivă.

Cultura ar trebui să ne facă modești, dacă sîntem sinceri, după pilda unor Gordon Craig, Borges și Thomas Mann (sau David Hume, care nu s-a jenat să scrie (poate ironic) cu privire la nu mai știu ce problemă filozofică, « it's too difficult for me »). Modești în primul rînd fiindcă ne pune în contact cu creația marilor genii ale omenirii; cum spune Gordon Craig, tot în legătură cu Montaigne: « we are little men and

https://biblioteca-digitala.ro

he a very grand one; but as men we have certain likenesses ». Modeşti apoi fiindcă ne face să ne ştim limitele propriei noastre ştiinţe şi (doar în parte) mărimea neştiinţei noastre; restul abia dacă-l bănuim; ne ferim cum putem să ne dăm de gol, dar riscul există şi e mai prudent, ca să nu zic mai onest, să ne mărturisim ignoranţele.

Cultura nu poate fi decît umanizantă, sporitoare a înţelegerii, toleranţei, compasiunii şi bucuriei; *keep cheerful*. Nu mă sfiesc să spun aceste banalităţi fiindcă un filozof cu înalt prestigiu recomandă o aşa numită « cultură de performanţă ». E vorba de fapt de ceva ce ar trebui să fie de la sine înţeles; cultura nu înseamnă numai delectare ci pretinde *şi* efort. Dar « performanţa » ca atare, ca scop în sine, merge în afara rostului omeneşte modelator al culturii, ducînd la autosatisfacţie, la o suficienţă orbitoare şi la dispreţ planificat faţă de tot ce ţine « doar » de suflet, de inimă, şi nu exclusiv de « spirit ». (Să relevăm şi faptul că filozoful nostru nu identifică decît mult prea rar « spiritul » în operele de artă). Dacă ar fi să optăm pentru un anumit fel de cultură (ceea ce-mi pare totuşi de nedorit, orice atare opţiune fiind restrictivă), ar fi mai nimerit să ne pronunţăm pentru o cultură de substanţă decît pentru una de « performanţă ».

Am adus vorba de inimă pentru că în *Index* . . . Craig are o pagină superbă în care spune că spiritul poate acţiona în noi fie în bine fie în rău (aşadar nu e dincolo de . . .); în bine, cînd apare, acţionează cu plină forţă, iar grija noastră de căpetenie trebuie să fie de a ne păstra *trupul* (s. ns.) « even fairly ready for those great occasions when the spirit is commanded to get moving ». Pentru aceasta ne e dată iubirea, acea iubire care, cînd sălăşluieşte în inimă (în *inimă*, repetă el subliniind cuvîntul) e destul de puternică pentru a pune în mişcare imaginaţia. Chiar cînd s-a îndoit că ar avea cu adevărat o inimă, a putut totuşi vedea că « it struggled to rule the world and when it prevailed all went well with us ». Numai în inimă a găsit totdeauna soluţia în dilemele ce le-au asaltat « în fiecare lună, în fiecare săptămînă, în fiecare zi, şi era mereu *soluţia justă* ». (p. 102).

Sînt în aceste pasagii cel puţin două lucruri de reţinut şi de meditat. Întîi că iubirea pune în mişcare imaginaţia. Pare un loc comun, dar nu e vorba aici de clişeul după care iubirea e amăgitoare, iluzie, fantasmă şi aşa mai departe. Din cuvintele lui Craig reiese că iubirea e creaţie, operă poetică (*poiein = a* creea), aşadar fenomen de cultură, ca în iubirea lui Tristan şi a Isoldei sau a lui Paolo şi a Francescăi din cîntul V al *Infernului* (cum se ştie, prima e declanşată de un *filtru*, cealaltă de citirea împreună a poveştii despre iubirea lui Lancelot şi a Ginevrei). Mai reiese că imaginaţia e o facultate de importanţă capitală, ceea ce se spune uneori doar ca simplu clişeu, de regulă cu un aer de beatitudine prostească, mai ales à propos de basme, feerii şi istorioare « poetice », care chipurile ne-ar scoate din aşa zisa platitudine a existenţei şi a realităţii « brutale » (e de notat aici că Gordon Craig îşi mărturiseşte într-un loc, la p. 32, slaba preţuire pentru *Alice în ţara minunilor*). Al doilea lucru de reţinut este că nu orice iubire aparţine *inimii* şi că numai cea din inimă e propriu zis iubirea care pune în mişcare imaginaţia. în sensul pe care l-am relevat, adică de transfigurare, de transmutaţie ontologică, de *operă* aşadar în sensul unei alchimii existenţiale (*Art d'Amour*). În alchimie athanorul simbolizează inima, centru al fiinţei umane, adică al microcosmului, replică a universului concordantă cu acesta. Nu e vorba, evident, de « amor platonic » şi de o depreciere a sexualităţii. Craig îşi mărturiseşte în mai multe locuri puternica emoţie sexuală în prezenţa anumitor femei; nu e simplă pornire instinctuală (e şi asta, fireşte), sau « animalică », aşa cum se exprimă atîţia farisei, ci e o emoţie în care e angajată *inima* (în alchimie inima şi sexul joacă un rol esenţial); am subliniat mai sus locul unde Craig spune că trebuie să ne păstrăm *trupul* disponibil pentru marile impulsuri prin care inima îşi spune cuvîntul. Desigur, iubirea nu e înţeleasă, în

https://biblioteca-digitala.ro

pasagiile citate mai sus, numai ca iubire între bărbat şi femeie, ci dincolo de *eros* (dar nu mai presus), are şi o accepţie mai generală, oarecum în sensul lui *agapè*. Ea e şi o funcţie de cunoaştere, aşa cum arată Max Scheler într-un eseu celebru. Mai mult decît atît, organul ei, inima, reprezintă pentru Craig singura instanţă infailibilă a înţelegerii şi deciziei, singura care i-a inspirat, cum afirmă, soluţiile juste. De cîte ori a interpretat ceva în mod greşit, mai spune el, aceasta s-a întîmplat fiindcă pentru o oră sau o zi a uitat de avizul inimii.

Craig are o anumită rezervă faţă de intelect şi « înţelepciune »; « There is *something* in wisdom, as in intellect, which does not seem to be friendly to the heart ». (p. 102), Acel *something* subliniat este desigur varianta « rea » a spiritului, menţionată mai sus. Nu e în această rezervă nici anti-intelectualism, nici recurs la un « intuiţionism » obscur. E, dimpotrivă, luciditate, o luciditate care ţine de pascalianul « le cœur a ses raisons . . . ». Luciditatea de a discerne, de pildă, acel « something » şi luciditatea de a înţelege oracolele inimii.

În privinţa « înţelepciunii » ar trebui spus că felul cum e îndeobşte înţeleasă justifică rezerva lui Craig. O « înţelepciune » detaşată de inimă, evitînd angajările afective, socotite slăbiciuni (sau prilejuri de suferinţă, ceea ce fără îndoială că sînt, dar suferinţa e un risc care, ca preţ al fericirii merită să fie asumat), o înţelepciune posacă sau ricanantă, e cu siguranţă viciată de acel « something ». În schimb *keep cheerful* rezumă o autentică înţelepciune, o înţelepciune iradiantă, în acord cu inima. Ce reconfortantă şi liberă, ce înţeleaptă prin urmare, e acea *insouciance* cu care Craig trece prin viaţă sub această deviză ocrotitoare ! (Poate mulţumită ei a trăit 94 de ani !).

Cînd spune că inima năzuieşte « to rule the world » şi că de cîte ori precumpăneşte le merge bine tuturor, ne dezvăluie în cuvinte puţine şi simple o cosmologie şi o etică. Poate şi o filozofie a istoriei, căci, dacă aşa cum spune Hegel, istoria nu e terenul fericirii, e totuşi al speranţei, iar speranţa, care de milenii înşelată reînvie totuşi mereu, e un mare dar al inimii — *above all.*

https://biblioteca-digitala.ro

EDWARD GORDON CRAIG

INDEX PENTRU ZILELE VIEȚII MELE

Viața mea, în sine, nu m-a preocupat din cale afară și nici firul zilelor mele. Mai tot timpul am fost preocupat de propria mea persoană, lucru normal, bănuiesc, deși n-aș spune că gîndul acesta ar fi fost exagerat.

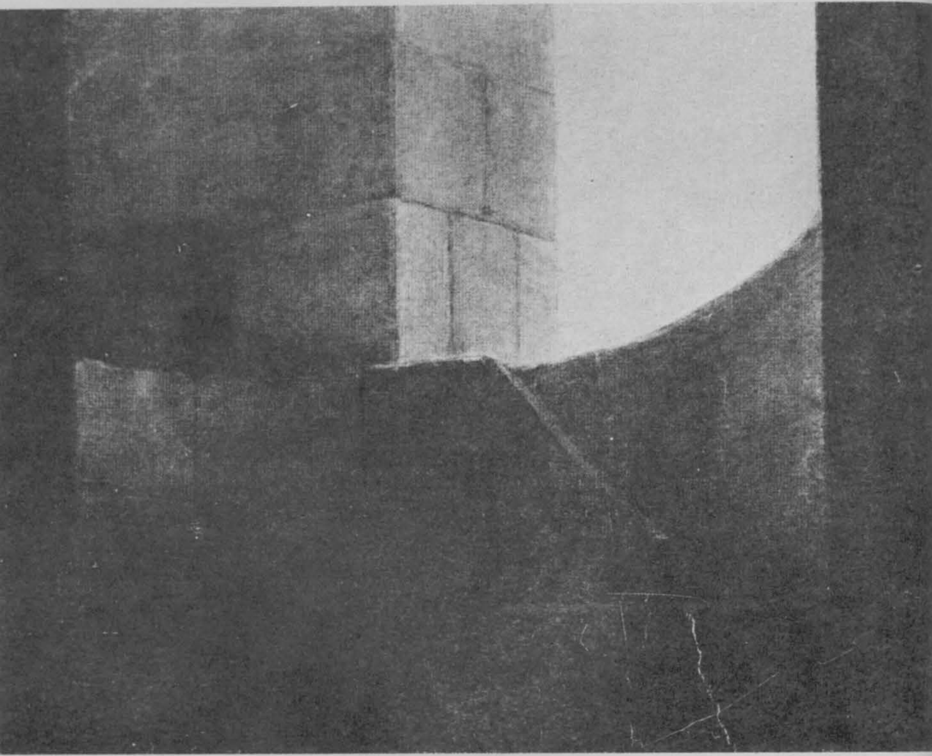
Totuși, am gîndit cîteodată (era prin anii de după 1900), că atunci cînd voi ajunge bătrîn — mult mai bătrîn — s-ar putea să doresc a-mi aduce aminte de unele fapte și trăiri de-ale mele, și așa mai departe, fie numai și numai ca să-mi dau seama dacă tot ce a fost n-a fost decît adierea unor frunze în vînt, sau poate o vale a plîngerii sau, poate, un marș triumfal, sau cine știe.

Așa se face că am început să-mi însemn unele date și fapte. Am ținut tot felul de caiete de note: cele mai vechi sînt de prin anii 1901—2—3. Din 1910 am făcut consemnări zilnice, iar între 1930 și 1955 am ținut un jurnal în adevăratul sens al cuvîntului. Acum găsesc toate aceste notații foarte utile pentru mine și, pe alocuri, s-ar putea să fie interesante și pentru alții.

N-a fost țară, n-a fost oraș pe unde am colindat, unde să nu-mi fi ieșit în cale oameni de vază, celebri pentru averea sau pentru personalitatea lor, pentru frumusețea, gîndirea sau geniul lor; dar cei care, din cînd în cînd, s-au dovedit a fi buni prieteni, și unii dintre ei chiar prieteni foarte dragi, au fost întotdeauna (sau aproape întotdeauna) oameni lipsiți de notorietate, cu poziții sociale modeste, care mi s-au părut însă atît de fermecători, încît m-am îmbogățit din vederea și frecventarea lor mai mult decît din orice alte împrejurări; ei rămîn, în amintirea mea, lucrul cel mai de preț. Despre ei, despre aceste femei și acești bărbați asupra cărora s-a așternut vălul uitării aș putea scrie cîte ceva, lăsîndu-i pe cei iluștri în seama altor scriitori mai buni decît mine. În ce privește oamenii de faimă din zilele mele, le recunosc calitățile, iar defectele nu le-aș putea decît ghici, dacă au avut cumva vreunul. Cînd e vorba de oameni faimoși, mă simt depășit. Dumneavoastră n-aveți aceeași senzație? Știți chiar totul despre ei? Foarte bine. Eu

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

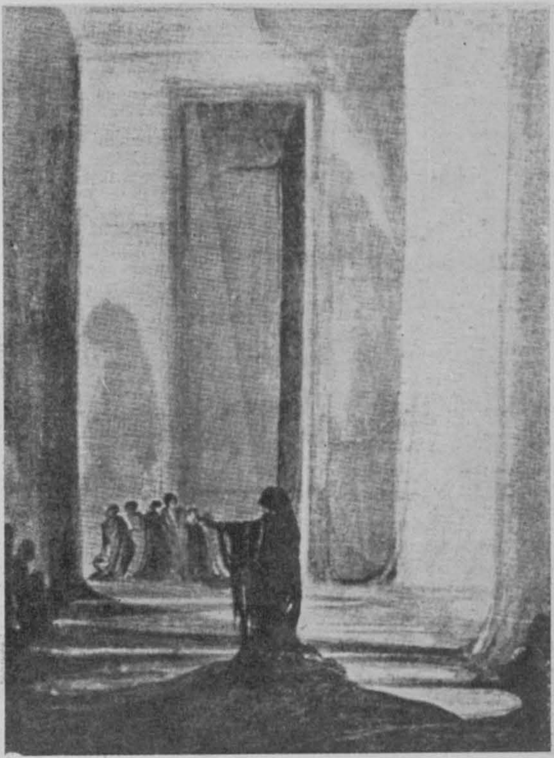


Turnul lui Klingsor: decor de Adolphe Appia pentru Parsifal (actul II)

unul nu mă simt în stare să știu, pot numai să ghicesc. În timp ce pe mine însumi mă cunosc foarte bine. Asta îmi amintește de afirmația lui Wilde în *Criticul ca artist* și anume: « Cînd cineva îți vorbește despre alții, e de obicei plicticos. Cînd îți vorbește despre el însuși, devine aproape întotdeauna interesant ». Poate că de la ideea asta pornesc, scriind aceste capitole așa cum le scriu.

Și vor deveni ele « memorii »? Memoriile sînt . . . ce sînt? Cărți confecționate — așternute la masa de scris, să zicem în două luni, sau în șase. În mod cert, la așa ceva se reduc « memoriile » celor mai mulți autori. Dar ce sînt, în fond, memoriile — nu sînt, de fapt, amintiri? Și acestea nu plutesc tot timpul în juru-ți, ca niște frînturi de filamente? — da, fără să faci vreun efort — iată-le degajîndu-se din întreaga ta ființă. Cînd mintea ți se odihnește și inima-ți bate domol, în răgazurile de calm absolut, și în cele mai neașteptate momente — iată că țîșnește

https://biblioteca-digitala.ro



Schiță de Gordon Craig pentru *Electra* (1905)

un gînd, și pe urmă altul — fulgerarea viziunii unui anumit loc — a două persoane — sau chiar reconstituirea imaginară a unui grup . . . să spunem tata, mama și un copil, Edy, ba chiar și eu, dar încă nenăscut. Cum poți numi lucrul ăsta? O amintire? Dacă-i așa, atunci invocarea, ca prin farmec, e făurită de însuși sîngele și de oasele din care sînt zidit. Da, aceasta ar putea fi o fărîmă de memorii. Sîngele meu, oasele, simțirile pot constitui dicționarul cel mai fidel la care îmi poate apela mintea. Străduindu-se cu sîrg să se dumirească zi de zi, doar cîteva minute, nu mai mult. Să înșfaci gîndul fugar care se zbenguie prin tine.

După cîte îmi dau eu seama, numai în felul ăsta pot fi înregistrate adevărate memorii, cele intense, cele realmente vii.

« Dacă a înfăptui ar fi la fel de ușor ca și a cunoaște ceea ce trebuie să înfăptuiești, atunci bisericile mici ar fi catedrale și bordeiele săracilor, palate

https://biblioteca-digitala.ro

Dido și Aeneas, actul III, figură de bocitoare (o regie de Gordon Craig din 1900)

https://biblioteca-digitala.ro

domnești ». În viața mea am înfăptuit tot ce mi-a stat în putință și, cu toate acestea, dacă stau și mă gîndesc, n-am realizat aproape nimic. N-am fost trîndav — pînă acum mi s-a întîmplat foarte rar să visez la trîndăvie — acum însă, mă vizitează des dorința de a *trîndăvi*. Să privești în jur — să asculți — să citești — să dormi — să nu ai cu nimeni nici un fel de divergență. Nu mă simt nici mulțumit nici nemulțumit că nu am realizat în viața mea mai mult sau mai bine.

Se spune că am fost un geniu — titulatură foarte vagă, care, în Anglia, e adeseori sinonimă cu a fi un idiot desăvîrșit: un individ lipsit de gîndire și de scop, care-i tot trage înainte fără nici o metodă — trage neîncetat. Îi tot dă înainte, în sus și-n jos, pe un drum nemarcat, pe teren neted sau prin hîrtoape, și merge întruna, poticnindu-se la fiecare obstacol — alunecînd — săltînd — izbindu-se — strigînd — hăulind și rîzînd — oprindu-se la priveliștea unei muște pe un bolovan — pironit — uitînd de orice alt lucru și apoi amintindu-și brusc de un cîntec vechi, pe care idiotul are impresia că l-a *auzit cîndva*. Și apoi din nou înainte — săltînd — alunecînd — în sus — în sus și apoi în jos și, odată pornit la drum, uitînd cu desăvîrșire de tot și de toate.

Și în timp ce merge, vede stîncile și ierburile dansînd — le vede și le face să se cufunde și mai adînc sau să se avînte și mai înalt — le disprețuiește, dar merge înainte — ascultînd și privind — simțind și făurind lucruri de care nimeni nu se sinchisește să le audă, să le vadă, să le simtă sau să le facă. Asta înseamnă să fii un idiot desăvîrșit — adică un « Geniu ».

Sau mai poate însemna un individ ca Chatterton care s-a simțit împins la sinucidere, sau ca Berlioz care era un ghem de nervi — sau ca Leonardo da V., care era capabil să facă zece lucruri în același timp, șase dintre ele destul de bine, iar patru, admirabil.

Sau, cum spune personajul din piesa *Doamna Leilor:* « Geniul este un om în stare să facă totul în afară de ceea ce e necesar ».

. . .Istețul, înțeleptul public britanic mă răsplătea cu ropote de aplauze cînd rosteam această replică, pentru că, în 1890, am jucat în provincie rolul proprietarului din actul întîi.

Ce e important și ce nu e, în bilanțul vieților noastre? Am consemnat tot ce mi-am putut aminti; și în cazul că ceea ce socotesc eu important se va dovedi lipsit de valoare, poate că lucrurile absolut neimportante le vor da celor dintîi o mînă de ajutor. Pentru că, întradevăr, cele două fapte aparent importante: « *S-a născut la* 16 *ianuarie* 1872 *și a murit la* . . . 19 . . . . » sînt oarecum lipsite de orice valoare. Utile se dovedesc forma și culoarea, de aceea faptele trebuie inoculate cu oarecare simțire, și atunci, dacă ai puțin noroc, un anumit soi de VIAȚĂ poate reveni și restaura pînzele moarte — dar carcasa nu mai poate fi restaurată nicicum.

Mi-am scris memoriile din clipa în care am început să scriu cărți. În scrierile mele despre gravurile în lemn — despre gravurile « ex libris » — despre Irving — despre mama mea — în cărți și în teatru, în scenografie și în revista *Le Masque* am strecurat, ici-colo, cîte un cuvînt, două, legate de propriile-mi experiențe; și ori de cîte ori mi-am recitit cărțile am încercat un ușor șoc și m-am întrebat dacă nu-i deplasat și de prost gust să scrii despre tine însuți. Uitasem că domnul de Montaigne făcuse același lucru — dar, recitind paginile mele, oricum nu m-aș fi putut transpune în spiritul lui. Așadar, numai cînd un prieten mi-a atras atenția asupra acestui lucru, mi-am dat seama că nu e nici deplasat și nici de prost gust să scrii despre tine.

Nu am făcut-o deliberat; a fost un act spontan, dacă se poate numi act; n-am făcut-o nici prost, nici deosebit de bine; dar cutez să afirm că frînturile auto-

https://biblioteca-digitala.ro

biografice aruncă o anumită lumină asupra cărţilor mele despre gravurile în lemn, şi asupra celorlalte cărţi şi a teatrului. Nădăjduiesc că cititorii mei, aceia care mă vor putea suporta, vor considera aceste notaţii ocazionale legate de persoana mea — fie ele agreabile sau respingătoare — drept o variaţie, şi variaţia e adeseori binevenită — lucru ştiut de toată lumea.

Atîta timp cît numele lui Montaigne răsună încă în auzul nostru — atîta timp cît îmi iluminează încă pagina — nu pot rezista ispitei de a spune că, asemenea dumitale, şi dumitale, găsesc şi eu că mă asemuiesc mult cu el — din anumite puncte de vedere. Dumneata, şi dumneata, şi cu mine, n-o să ne referim la scriitor — pentru că noi sîntem nişte oameni mărunţi iar el era foarte mare — dar în calitate de făpturi omeneşti avem anumite similitudini. Cînd am citit pentru prima oară eseul asupra beţiei, am dat peste pasajul următor: « Gustul şi constituţia mea sînt vrăjmaşi mai puternici ai acestui viciu decît sînt eu însumi ». Ei bine, şi cu mine se întîmplă exact acelaşi lucru, aproape că mi-e ruşine, mă irită faptul că nu pot să beau vîrtos, zdravăn, şi să rămîn treaz, în timp ce alţii se bălăbănesc pe picioare sau se tăvălesc pe podea.

Aici n-ar strica să adaug un cuvînt în chip de notă de subsol: *Nu am citit toate eseurile lui Montaigne*, deşi mi-e foarte drag şi fiecare pagină scrisă de el (mă refer la cele pe care le-am citit) conţine poate mai multă semnificaţie decît oricare altă carte, cu excepţia lui w. sh. şi a corespondenţei Lordului Byron. Trebuie să mărturisesc însă că *nu* am citit nici toate piesele lui w. sh. *Titus Andronicus* şi *Henric al VI-lea* şi jumătate din *Richard al II-lea* mi-au rămas încă de citit — ca şi *Comedia încurcăturilor* şi jumătate din *Bine-i ce sfîrşeşte bine*. Iată, v-am făcut o destăinuire, dacă n-aveţi nimic împotrivă. Cînd te gîndeşti că timp de opt sau zece ani ai sacrificat zilnic cîte douăzeci de minute ca să citeşti « Daily Mail », şi, în schimb, n-ai citit C.Î. de w. sh. ! . . . Oricum, asta e; şi la fel cu domnul de Montaigne.

Am optzeci şi cinci de ani. Vîrsta cea mai potrivită ca să priveşti în tine însuţi şi să cugeţi la cusururile tale — în cazul cînd ai vreun cusur, pentru că, în acest domeniu, îndoiala este îngăduită; nu există un număr imens de oameni care n-au nici un cusur? Dacă nu mă credeţi, întrebaţi-i pe ei, şi veţi auzi ce veţi auzi. Sau aruncaţi o privire peste unele dintre autobiografiile scrise de oamenii bătrîni, de cei de vîrstă mijlocie şi de tinerii care şi-au aşternut memoriile, şi veţi constata cît de perfecţi au fost cei mai mulţi dintre ei. Chiar dacă nu şi-ar fi scris memoriile, sau dacă alţii nu le-ar fi scris biografiile sau alte genuri de cărţi despre ei, v-ar fi fost la fel de greu să le atribuiţi vreun defect. Printre fiinţele imperfecte care şi-au recunoscut în « Memorii » imperfecţiunile se numără: Gauguin, Montaigne, Byron, Casanova, Rousseau — Tom Moore? — (în privinţa lui Tom Moore am dubii, nu deţin decît extrase din jurnalul lui), Walter Scott (idem) şi St. Simon.

Acum haide să vorbim despre cîteva dintre cusururile mele — aşa încît portretul să-mi fie cît mai asemănător . . .

Mi-au dăruit această viaţă — şi ceea ce mi-au dăruit ei este minunat.

1872 16 ianuarie — marţi. E ziua cînd m-am născut la Stevenage, comitatul Hertfordshire, Anglia; într-o casă de pe strada Railway

M-am născut pui de păgîn. Mama mea era Eleanor Alice' Godwin, născută Watkins (ce-şi mai bătea taică-meu joc de autorităţi !); tatăl meu Edward William Godwin, era arhitect la Londra. Spre deosebire de păgînii din antichitate, naşterea

https://biblioteca-digitala.ro

mea a fost înregistrată într-un catastif, la 13 februarie 1872, certificatul fiind semnat Eleanor Godwin (mamă) din Railway Street, Stevenage, Hertfordshire. Pruncului nu i s-a dat nici un nume de botez, întrucît n-a fost botezat. Registratorul, Wiliam Strickland, a contrasemnat documentul.

M-am născut (aş spune) nesociabil; cu o puternică dorinţă de a fi « răsfăţat »; aparent încăpăţînat (din frică de oameni), o îndărătnicie autoprotectoare. Eram tot ce vreţi, numai vanitos nu. Mîncău — o imensă aţîţare la vederea mîncării. Băutor slab — mîncarea, nu băutura, asta era desfătarea. În consecinţă, mîncarea bine muiată — mult sos fără legume, decît dacă erau puternic condimentate. Repulsie faţă de mersul pe jos, care a devenit de-a dreptul ură cînd am fost obligat să mă plimb prin Londra cu dădaca Bo — avea picioare atît de lungi — asta se întîmpla prin 1876. Dragoste faţă de animale, cu excepţia pisicilor, pînă prin 1946; în copilărie, pozele cu pisici mă speriau.

M-am născut iubind-o pe mama — mă alinta atîta ! Habar n-aveam că era o actriţă celebră; nici un moment nu mă gîndeam pe-atunci la teatru. Mă gîndeam la pîine cu unt, şi niciodată n-am stabilit vreun raport între cele două noţiuni: Te şi P & U. Şi de atunci încolo tot separate au rămas (trebuie să recunosc că prefer P & U !).

M-am născut cu păr alb şi, acum, am tot păr alb.

Mama, sau poate dădaca, mă porecliseră « Pana Angliei » — da, aşa cred că-mi spuneau. Dar ce voia să însemne asta, nu înţeleg. Sora mea (cu doi ani mai mare), a încercat de la bun început să mă oţelească — lucru vrednic de laudă. Dacă a dat greş, faptul se datorează numai tehnicii ei nepotrivite. Aveam nevoie să mă călesc, încă din copilărie, dar în mod ştiinţific, gradat. M-am născut lipsit de ambiţie (abia din 1900 mi-am impus să fiu ambiţios). Am moştenit ceva din geniul mamei mele — dar mult mai mult din cel al tatălui meu. El era animat de ambiţiile necesare. Am moştenit de la el capacitatea de a pica în faţa femeilor, cu uşurinţa cu care Cavalerul Alb pica de pe cal. De la mama am moştenit ceva din împietrirea sufletească specific irlandeză. Acea însuşire de a pica în faţa femeilor a fost o moştenire destul de costisitoare.

Tatăl meu n-a pus bani la puşculiţă, cu gîndul la viitorul meu. N-a pus nimic deoparte, bietul de el. Mama a ajuns o actriţă celebră, dar n-a ajuns şi femeie bogată. Totuşi a reuşit să-şi crească cei doi copii şi să ne lase moştenire atît cît să ne putem descurca.

. . .În 1864, cu opt ani înainte de a mă fi născut eu, mama mea, pe atunci în vîrstă de şaptesprezece ani (sau să fi avut optsprezece)? a fost măritată cu pictorul englez Watts. Căsătorie care s-a dovedit o greşeală ridicolă — comică, tragică. Mama mea nu avea pretinsul respect faţă de convenţii pe care-l manifesta Watts — şi apoi el era un londonez care se pretindea veneţian: femeile din casă, Prinseps şi celelalte, vorbeau despre el sau i se adresau numindu-l « Signor », iar Londra se preta şi ea la acest simulacru. Comic ! Mama mea nu pretindea să fie altceva decît o tînără coborîtoare din neamuri irlandeze şi scoţiene, deşi mai tîrziu a pretins că e Portia, Ofelia, Imogen, Julieta, Beatrice şi Desdemona — şi a reuşit să-i amăgească pe toţi.

Domnul Watts încerca să picteze în maniera veneţiană — ba chiar în stilul lui Tizian — dar nu reuşea să *simtă* şi să *gîndească* decît ca un englez lipsit de umor. Se spune că acest lucru e uşor de observat în pînzele « Speranţa », « Iubirea şi Moartea » şi în toate celelalte. Însă *portretele* sale sînt reprezentări foarte zbutite ale unor chipuri de bărbaţi şi femei din vremea lui.

https://biblioteca-digitala.ro

1873 Din ianuarie pînă în decembrie: Harpenden E.W.G. și E.T.

Există pe undeva un mic tablou reușit al casei pe care tata a clădit-o pentru mama — s-ar putea să fie chiar două — pictate de J. Forbes-Robertson, un plastician chipeș, zvelt, care curînd după aceea a luat calea scenei; oricum, aspira spre teatru.

Tînărul frumușel a venit la Harpenden; a pictat casa zidită din cărămizi roșii; a pictat de asemeni un tablou care-i reprezintă pe el și pe E.T. împreună — după cîte știu, nu pe E.T. împreună cu E.W.G.; n-aș putea spune dacă pe E.W.G. l-a pictat măcar separat; dar era un tînăr drăguț și, poate că la Harpenden a pictat mai multe persoane și locuri decît știu eu. În 1874, cînd E.T. s-a reîntors la scenă, Forbes-Robertson a jucat cu ea în *Moștenitorul Rătăcitor*.

J.F.-R. avea un glas plăcut, pe care și-l cultiva cu mare grijă. Mai tîrziu, a jucat la Lyceum Theatre sub Irving — l-a interpretat pe Ducele de Buckingham în *Henric al VIII-lea* și apoi pe Sir Lancelot în *Regele Arthur* (a nu se confunda cu Lancelot Gobbo).

Trei membri din familia Forbes-Robertson au lucrat cu Irving: Ian, Johnston și Norman. Tatăl lor a scris *Viața lui Phelps* — o piesă care mi-a scăpat. Despre Johnston Forbes-Robertson s-ar putea spune că-i dădea tîrcoale frumoasei E.T., atras de farmecele ei, ca atîția alții. Țin minte că-l poreclisem Fuff. După cîte îmi amintesc, avea ochi melancolici, o față lungă și îngustă — un adevărat estet, așa cum îl arată desenul apărut în «Punch» și descrierea făcută de W. S. Gilbert. Era tot numai sinuozități discrete. Ce-o fi gîndit E.W.G. în legătură cu el, Dumnezeu știe. N-aș putea spune dacă a locuit în casa noastră, sau în sat, sau în altă parte.

Despre E.W.G. a apărut o carte intitulată *Piatra conștientă* și semnată de domnul Dudley Harbron. După cum se știe, scribii care de obicei redactează viețile oamenilor celebri, o fac în pripă, curînd după moartea acestora, de dragul lirelor sterline, și își onorează sau își dezonorează subiectul, ridicîndu-l frenetic în slăvi sau demitizîndu-l cu infatuată satisfacție; fără să-l fi studiat vreodată ca lumea, fără să-l fi cunoscut. Cartea domnului Harbron despre E.W.G. este însă scrisă cu grijă, pe baza unei atente documentări. Majoritatea informațiilor pe care le conține îmi erau străine — dar eu cunosc adevărul despre E.W.G., adevărul pe care-l port în sîngele și în oasele mele.

1889 26 iulie — Văzut pe Sarah Bernhardt în «Tosca», la «His Majesty's Theatre» — clădirea veche

Aceasta a fost prima dată cînd am văzut-o pe Bernhardt jucînd, și am fost extrem de impresionat — cu atît mai mult cu cît maniera ei de interpretare era aproape irvingiană, și i se potrivea.

Mai tîrziu, am văzut-o de mai multe ori în *La Dame aux camélias*, dar pe ce scenă anume și cînd, nu are importanță; o dată la Berlin. Și am mai văzut-o în 1890 la Paris, ziua cînd am făcut o vizită și la morgă.

În aceste prilejuri am cunoscut-o pe Bernhardt de la distanță. Am cunoscut-o mai îndeaproape și am stat de vorbă cu ea cu alt prilej, în timpul cînd juca rolul lui *Hamlet* la teatrul Adelphi; să fi fost prin 1899. Renunțasem la actorie și desenam portrete de actori pentru ziare și reviste — de unde luam foarte puțini bani. M-am gîndit că n-ar strica să plasez cîteva schițe cu Sarah Bernhardt unor cotidiene. Așa se face că i-am solicitat o întrevedere și am fost condus în cabina ei. Cred că

https://biblioteca-digitala.ro

am făcut uz de numele mamei mele, încercînd să-mi sporesc prestigiul, căci altfel cu siguranţă n-ar fi ştiut cine-i Gordon Craig.

Cînd am intrat, Sarah Bernhardt abia ieşită din scenă mă aştepta în picioare, gata să-mi pozeze şi cît ai clipi din ochi şi-a compus o atitudine; dacă stau să mă gîndesc, a fost foarte drăguţ din partea ei să procedeze astfel, în clipa aceea. Mărturisesc că lucrul acesta m-a depăşit. Eram obişnuit să desenez actorii şi actriţele în timp ce se machiau sau intrau în scenă; nu discutam niciodată cu ei, ci încercam să-i prind în mişcare. Văzînd-o cum îmi poza, arătîndu-mi că-şi dă seama de dificultăţile mele, m-am simţit copleşit şi, sub imperiul unui impuls, am sărit în sus spunînd: « O, doamnă, dar vă rog, nu vă daţi atîta osteneală ! » I s-a părut atît de nostim faptul că un tînăr refuza să profite de bunăvoinţa ei, încît şi-a ridicat piciorul drept, îmbrăcat în ciorapul strîmt din mătase neagră, şi şi-a plesnit coapsa cu o palmă răsunătoare. După cîteva clipe s-a aşezat ca să-şi pudreze faţa, privindu-mă şi vorbindu-mi prin oglindă. I-am mulţumit, m-am întors în sală, am urmărit-o jucînd o scenă, după care am şters-o — pentru că nu corespundea concepţiei mele asupra lui Hamlet, şi nu voiam să fiu obligat să-i declar că mi-a plăcut, cînd de fapt gîndeam cu totul altceva.

I-am făcut cîteva desene, unul dintre ele l-am publicat în « The Page », iar altul l-am vîndut la « Graphic » cred, sau poate la « The Sphere », unde a apărut însoţit de un lung paragraf al redactorului-şef adjunct sau al altcuiva, care susţinea că desenul în cauză, deşi presupus a fi un portret al doamnei Bernhardt, ar putea fi după opinia cuiva care l-a văzut, lucrarea unei găini care scormonind cu ghearele într-o călimară ar fi reuşit să lase întocmai o asemenea mîzgăleală pe hîrtie.

Am mai întîlnit-o de trei ori pe doamna Bernhardt. O dată la o expoziţie a desenelor mele scenografice la Leicester Galleries, galeria rămînînd anume deschisă într-o sîmbătă după amiază, cînd de obicei era închisă, numai pentru ca Madame să poată vedea desenele mele pentru *Macbeth* şi vreo patru, cinci machete scenografice. Erau prezenţi, special ca s-o întîmpine, mama mea şi cîţiva jurnalişti — pe aceştia din urmă îi convocasem chiar eu, ştiind că Madame Sarah ţine mult la publicitate. A venit foarte tîrziu, astfel încît ziariştii roiau în jurul lui E. T., socotind că justifica în suficientă măsură plăcerea şi elementul senzaţional al după-amiezii. Cînd a sosit Sarah Bernhardt, cred că a simţit cum soarele se stinge brusc şi umbrele nopţii o copleşesc. S-a uitat la exponatele mele, mitraliind cîteva comentarii rapide în franceză, şi mi-a spus că ar dori să fac scenografia unei piese pentru ea la Paris.

Unul dintre jurnaliştii prezenţi — Konody, — s-a grăbit să publice cu un titlu de-o şchioapă, în numărul de sîmbătă al ziarului său, un material cu titlul « D-l GORDON CRAIG ŞI MADAME SARAH BERNHARDT » — deci numele ei după al meu — în care relata cum doamna Bernhardt m-a invitat la Paris pentru scenografia viitoarei ei creaţii, şi aşa mai departe.

Nu mai ştiu exact ce s-a întîmplat după aceea; dar în lunea următoare s-a comunicat nu ştiu cum (n-am văzut-o pe Bernhardt, a telegrafiat probabil) că întreaga propunere căzuse, pentru că « i-am tăiat craca de sub picioare » etc. Doamna juca la Brighton, şi am hotărît să plec acolo s-o văd şi să-l iau şi pe Konody cu mine, întrucît el scrisese articolul din « Observer » — şi nu eu îi cerusem s-o facă.

Acolo ne aştepta o punere în scenă de zile mari. În primul rînd, Madame Bernhardt nu ne-a putut primi decît după masă, la trei şi jumătate. Aşa încît eu şi Konody am umblat toată dimineaţa brambura prin Brighton şi am dat o raită pe la Pavilion, unde, dacă îmi aduc bine aminte, Konody a perorat cu mult tîlc. La trei şi jumătate ne-am dus la hotel, şi Madame a acceptat să ne primească. Am fost invitaţi în salon, unde, alături de Madame Bernhardt, erau adunaţi şi vreo şase, şapte domni, socie-

https://biblioteca-digitala.ro

tari ai companiei sale, toţi privind cu încruntare la mine şi Konody. Bernhardt aranjase scena, astfel încît în clipa cînd uşa s-a deschis, să ţină o mînă în sus recitind ultimele cuvinte dintr-un cuplet. După care şi-a lăsat braţul în jos şi s-a întors spre noi doi, ca o furie. Actorii au început să se foiască, mutîndu-şi greutatea corpului de pe un picior pe celălalt. Unul dintre ei — nu ştiu cine era — avea o mină deosebit de ameninţătoare; îşi luase o atitudine care nu prevestea nimic bun, rezemîndu-se cu cotul de consola căminului şi cu un picior pe apărătoarea de metal a sobei ridica şi cobora din sprîncene a mustrare, anume către mine. Eram obişnuit cu asemenea scene în teatru, dar să le întîlnesc într-un hotel — la Brighton — şi încă în franceză, era o adevărată delectare !

Bernhardt s-a prăbuşit apoi la capătul unei canapele, iar eu m-am grăbit să mă aşez la cealaltă extremitate încercînd să-i explic. Şi-a dat seama, probabil, că eram foarte sincer şi că n-avusesem de gînd s-o dezavantajez, dar ea o ţinea morţiş că-i tăiasem craca de sub picioare şi că, odată reîntoarsă la Paris, avea să fie obligată să lupte cu greutăţi supraomeneşti.

Apoi n-am mai văzut-o ani în şir, timp în care sănătatea ei s-a şubrezit şi a ajuns o doamnă bătrînă.

Într-o zi, prin 1920, luam prînzul, la Paris, cu Yvette Guilbert şi cu soţul ei; şi ca de obicei cînd mă întîlneam cu Yvette Guilbert, discutam cu animaţie despre teatru — despre tot ce-aş fi dorit să pot realiza dacă aş fi dispus de bani; convingerea ei era că Anglia mi-ar fi plătit oricît de mult dacă m-aş fi stabilit printre ai mei; iluzie pe care n-am fost în stare să o scot nici din capul ei, nici din capetele altora; şi cînd discuţi şi eşti fericit, n-ai chef să-i deziluzionezi pe cei din jur.

În orice caz, la acea masă Yvette i-a spus soţului ei, domnul Schiller: « Ce-am putea face pentru Craig ? » Se gîndea că ar putea cere cuiva de la Paris să mă ajute cumva. Lucru naiv şi greşit totodată, pentru că, atunci cînd e vorba de artişti, nu poţi spune oamenilor ce să facă pentru ei. Oamenilor nu le plac artiştii, chiar cînd sînt ei înşişi artişti — dovadă Munnings şi Picasso.

« Am o idee ! strigă Yvette după un moment. Vom merge să-i facem o vizită doamnei Bernhardt ! » Ce-o fi avut în gînd că avea să ne reuşească acolo, nu ştiu nici pînă azi. S-a îmbrăcat pe dată, eu mi-am luat pălăria cu boruri largi şi toiagul de pelerin, ne-am suit într-o maşină şi ne-am dus frumos la locuinţa doamnei Bernhardt, lîngă Place Péreire. Am urcat şi am fost poftiţi într-o cameră mică. Înştiinţată că venise Yvette, Sarah Bernhardt a anunţat că ne primeşte imediat.

Am aşteptat trei sferturi de oră. Pentru mine nu avea nici o importanţă, dar mi se părea de necrezut ca o actriţă să lase o altă actriţă s-o aştepte atîta timp. În cele din urmă, am fost invitaţi în salon. Era cu vreo doi ani înainte de moartea Sarei Bernhardt. Bătrîna actriţă s-a aşezat într-un fotoliu mare, la o masă, iar noi în faţa ei şi la o parte. Era o încăpere plăcută, iar la conversaţie mai lua parte cred şi fiul doamnei, sau altcineva. Sarah Bernhardt nu mai avea vocea ei de argint. Mormăia întruna, poate ca să menţină o atmosferă vie; dar asta nu putea ţine loc de viaţă, şi nu era nici o idee prea fericită. Unul dintre primele lucruri pe care mi le-a spus a fost: « Ce mai face dragul de Irving ? » Ori Irving murise de cincisprezece ani. . . A mai îngăimat multe despre Irving — era emoţionant că-şi amintea de el. . .

După ce conversaţia noastră a luat sfîrşit, am plecat — de-a lungul bulevardului Péreire — şi pe drum Yvette mi-a povestit despre dîrzenia cu care Sarah Bernhardt s-a luptat toată viaţa şi cum, într-un moment cînd tocmai atinsese culmile, criticii de teatru au hotărît s-o dărîme, reuşind chiar s-o facă. Pînă şi atunci, continuă Yvette, Sarah a reuşit să se redreseze şi, în patru, cinci ani, şi-a recucerit locul măreţ. Mi se pare o victorie splendidă », a conchis Yvette.

https://biblioteca-digitala.ro

Eram de acord: « Da, într-adevăr, am gîndit întotdeauna că e o femeie remarcabilă». Îmi pare rău de un singur lucru: de ce atîta publicitate în jurul carierei ei. Mă gîndesc la dorința ei de a fi fotografiată într-un sicriu, cu lumînările aprinse în jur, cu mîinile împreunate pe piept, înconjurată de nenumărate jerbe de flori. Arăta foarte drăguță... dar care putea să fie rostul?...

1890 Joi 23 ianuarie: a suta reprezentație cu piesa «Inimă moartă».

În tot acest timp numai fericit nu s-ar putea spune că am fost. Eram un pachet de nervi și de emoții — la fel de emotiv ca în copilărie, la opt sau zece ani. Cînd ascultam muzică sau vedeam ceva frumos, îmi venea să plîng. Nu-mi puteam înfrîna lacrimile...

Vizitam foarte des National Gallery și alte muzee de artă, și eram atras de diverse detalii ale costumelor, pe care le copiam în caietele mele de schițe.

La National Gallery m-au atras în primul rînd și cel mai mult vechii maeștri italieni — Bellini și tablouri mai mici, mai puțin celebre, ale unor maeștri întrucîtva mai puțin cunoscuți. Bellini și pînza sa reprezentînd pe Sfîntul Ieronim la pupitrul de lucru — roz și gri (și negru?). Bellini și Martiriul unui sfînt într-o pădure. O pădure minunată — lucrători — și într-un capăt al pînzei (în stînga) priveliștea unui oraș însorit, cu turnuri, un zid, un pod și un drum șerpuit.

Mă atrăgea Crivelli; Botticelli mai puțin; Piero di Cosimo foarte mult. Ghirlandajo, cu întîmplările lui, personajele în mișcare, anecdotica, îmi stîrnea fantezia. Desigur, și Paolo Uccello — deși era prea mult pentru mine, cu bătăliile dintre cavaleri în boschete de trandafiri; de ce toată acea încărcătură de armuri în boschete de trandafiri? Poate că inițial fuseseră destinate pentru o tapiserie — un goblen în sala mare a Ducelui.

Piero della Francesca — mă emoționau întotdeauna minunățiile lui de la National Gallery. Și Mantegna — Apostolii adormiți — drumul în meandre, colina, cerul — aerul — (sau și asta-i tot de Bellini? — îmi scapă din memorie). Există un alt personaj reprezentat în ceruri, ținînd un potir (și la Mantova — și la Milano).

Apoi Van Eyck — tabloul cu oglinda, atît de întunecat și de splendid. Și Canaletto! Jocul, scena, lumina — atît de reale și de frumoase. Pentru mine, totul trebuia să fie « teatru ».

Dintre englezi, mă delectam, desigur, cu Turner; cu Gainsborough și Constable mai puțin. Iar Rubens, Tizian, Tintoretto, toți păreau pe cît de mari pe atît de neinteresanți în muzeul nostru din Londra. Mai tîrziu, în muzeele de la Anvers și Veneția, a fost altceva. La Veneția, fiecare tablou care umplea un spațiu pe zid avea un sens.

Prietenii mei pictori din acele zile erau mai puțin atrași de italienii timpurii și-i preferau pe Velasquez, Rembrandt, Guardi și pe modernul Whistler. Nicholson, Pryde, John, Orpen și mulți, mulți alții par să fi fost influențați de admirația lor față de Whistler. Și de Manet, Monet, Degas...? Da, sigur, lui Sickert pare să-i fi plăcut foarte mult opera lui Degas. Jimmy Pryde și Nicholson îi erau devotați lui Daumier. O fi văzut Jimmy Pryde vreodată ceva de Dantan *jeune* — un Talleyrand? Cine ar putea spune? Eu l-am văzut — la Carnavalet.

Mai tîrziu în viață, am avut străluminări de Courbet, Gauguin, Van Gogh și, la timpul lor, Picasso și Matisse. Iar la Viena, în 1935, l-am descoperit pe Breughel — care mi s-a părut a fi și Shakespeare și Dickens, adică actor și pictor în același timp!

https://biblioteca-digitala.ro

Bucuria că aveam să-l interpretez pe Hamlet nu poate fi concepută de nimeni cu excepţia unui tînăr care, cunoscînd perfect replicile, merge înainte şi speră ca totul să iasă cît se poate de bine. Pentru că, orice-aţi spune — şi o puteţi gîndi chiar fără s-o spuneţi — a-l juca pe Hamlet şi a-l juca pe Romeo este, la urma urmei, un lucru extrem de greu, şi dacă am fi ştiut cît e de greu, nici nu ne-am fi hazardat s-o facem.

Am jucat prima săptămînă la Hereford, apoi am continuat turneul prin celelalte localităţi, şi în fiecare oraş începeam, în prima seară, cu *Hamlet*. Pentru că, în mod curios, *Hamlet* e întotdeauna un soi de loz cîştigător şi ori de cîte ori îl joci nu se poate să nu faci plăcere publicului. Dovada am avut-o cînd am ajuns în oraşul Salford din Lancashire. De spectacolul acela din Salford se leagă cîteva întîmplări curioase care mi s-au întipărit în memorie. Aşa încît, ori de cîte ori mă întreabă cineva: « Ai jucat vreodată *Hamlet?* » gîndul nu mi se întoarce la *Olimpic Theatre* din Londra unde l-am interpretat mai tîrziu, şi nici măcar la Hereford unde l-am jucat pentru prima oară, ci la Salford.

De ce? Ei bine, de la început trebuie să spun că sala era plină de bădărani şi de mitocani cu drăguţele lor din Lancashire. Cînd s-a jucat prima scenă de la curte, cu mine în mijloc, aşezat, melancolic, pe un scaun, iar regele perorînd cu glas tunător, eu, care sînt miop şi abia de pot distinge ceva fără ochelari, nu vedeam absolut nimic cînd mă uitam spre spectatori: sala mi se părea înecată într-o ceaţă groasă de fum. După ce regele a încetat să urle şi s-a întors spre mine să-i răspund, nu a putut obţine din parte-mi decît un fel de mormăit blajin, negativ, replică ce ar fi trebuit să spună că-i eram ceva mai mult decît o rudă şi nu-i eram deloc prieten. La care, nu ştiu din ce pricină, s-a stîrnit în sală vacarm. Probabil că cei veniţi să vadă piesa, se aşteptaseră la cu totul altceva. Cum foiala şi fîşîitul publicului se intensificau, s-a auzit deodată un glas puternic: « Hei, tu de colo, stai jos ! » şi apoi, întorcîndu-se spre mine, vocea strigă, prin ceaţă: « Zi-i înainte, băiete ! » Aşa că, după o clipă, mi-am strecurat cel de-al doilea vers: « Nu-i chiar aşa, My Lord. . . » etc. Şi pînă la sfîrşitul piesei totul s-a desfăşurat în linişte deplină, nici c-ar fi putut exista un public mai captivat. Linişte deplină, cu excepţia unui lucru curios şi destul de enervant, anume, tot timpul, de la primul pînă la ultimul act, se auzeau din primele rînduri nişte păcănituri, de parcă degete nevăzute ar fi bătut într-o uşă, cerînd să li se deschidă. « Pac, pac ! » — mai mare păcatul. Păcănelile continuau tot timpul şi eu nu puteam înţelege de unde vin. Mai tîrziu, s-a ridicat ceaţa şi am văzut chipuri fericite, care dovedeau că atunci cînd oamenii vor să se distreze, tragedia este mijlocul cel mai agreabil de a-şi trece seara.

La urmă, cînd Horatio m-a ridicat pe braţe şi amîndoi am cules aplauzele mulţimii, ne-am întors unul spre celălalt şi ne-am spus: « A fost o seară reuşită, nu? » « Aşa cred. Mai facem o repetiţie mîine dimineaţă? » « În ordine. »

Şi a doua zi dimineaţa am venit din nou la teatru, eu simţindu-mă extrem de satisfăcut, dar continuînd să mă mir de micile rafale de păcănituri pe care le auzisem. Am repetat cîteva scene, apoi i-am spus lui Horatio: « Haide în primele rînduri să vedem cum arată sala ». Şi am coborît. Primul lucru care m-a izbit au fost nişte moviliţe, presărate cu duzinile pe podea. « Ce curios ! am spus. Ce-i asta? » Apropiindu-ne, am văzut că grămăjoarele erau alcătuite din mii de ţăndări de coji de nucă. Atunci mi-am dat seama că pîrîitul nucilor sparte îmi evocase cu o seară înainte răpăit de degete în uşă sau bătăile de ciocan al orologiului morţii. Şi, în chip straniu, dovedeau cît de concentraţi fuseseră spectatorii, din moment ce aruncaseră cojile fără să se uite măcar, pentru că în faţa fiecărui scaun se formase

https://biblioteca-digitala.ro

o piramidă. I-am atras atenţia lui Horatio, spunîndu-i: « Probabil că au fost absorbiţi de spectacol. » « Da, mi-a răspuns el. N-a fost rău ». « Nu bănuiesc că nu. . . » — şi apoi mi-am amintit cum în scena în care Hamlet îi vorbeşte mamei sale, în timp ce tocmai îi spuneam: « Nu vezi nimic acolo? » se auzise un trosnet, după care urmase un al doilea, cînd ea îmi răspunsese: « Nimic (crac, crac !), şi totuşi tot ce este văd ». Şi cînd am întrebat: « Nimic n-ai auzit? »[1] s-a auzit o adevărată rafală de pîrîituri.

Oricum, mă simţeam foarte satisfăcut de mine însumi în timp ce mă plimbam agale cu Horatio în dimineaţa însorită, îndreptîndu-ne spre cîrciuma unde ne aştepta prînzul. Pe drum, am trecut pe lîngă doi golănaşi care s-au zgîit la noi, de parcă ne-ar fi recunoscut în calitate de artişti mari ce eram. După care, unul dintre ei şi-a luat o poză gen Edmund Kean: braţele înălţate — degetele răsfirate, şi a strigat pe un ton înnăbuşit: « 'Amlet, 'Amlet. . . eu sînt. . . tat-tu. . . maţele lui tat-tu ! » Ne-am oprit o clipă, mi-am coborît privirea, sprîncenele mi s-au înălţat. . . apoi am pornit mai departe. Nu cred să fi auzit ceva mai neaşteptat vreodată în viaţa mea. De ce « maţe »? Cred însă că era expresia unei sincere admiraţii — nu sînteţi de aceeaşi părere?

Romeo şi Julieta călca întotdeauna pe nervii publicului — şi pe ai mei. Nu le plăceau scenele de amor — şi nici mie. Tot timpul schelălăiau şi mieunau, pentru că le zgîndăreau nervii. Şi cînd Romeo, după ce-şi procură otrava, declară cerurilor că se va întoarce şi că în acea noapte va dormi alături de Julieta lui — vrînd desigur să înţeleagă că va zăcea mort alături de ea, spectatorii răcneau de parcă strecurasem o şopîrlă prin reţeaua fină a cenzorilor de piese.

Îmi amintesc că odată, pe parcursul acestui turneu, publicul a fost chiar cuprins de o criză de nervi, la un spectacol cu *Hamlet*, cînd l-au văzut pe acesta ţinînd o ţeastă în mîini şi exclamînd: « Vai, sărmane Yorick ! » Nu cred că editorii mei mi-ar permite să transcriu cuvintele pe care le-a zbierat cineva din sală: dar, în mod evident, oamenii sînt şocaţi de asemenea scene foarte solemne, care, într-un anume fel, nu le plac. De ce a hotărît domnişoara Baylis să-i facă pe oameni să le guste (« *Or să se supună, o să le placă* — ceea ce nu le place »), n-am fost niciodată în stare să înţeleg.

Eu găsesc îngrozitoare ideea de a-l expune în întregime pe Shakespeare, în faţa dragului, bătrînului public. Sînt cu totul pentru o interpretare nouă a lui Shakespeare, absolut diferită de felul în care-l gîndeam pe vremuri. Acum aş fi de părere să-l presar cu melodii vesele — mai cu seamă *Hamlet* şi celelalte piese foarte grave — cu dansuri săltăreţe şi cu tot soiul de interludii comice. De asemeni cu trucuri îndrăzneţe « pentru a-i prinde în capcană pe cei foarte cuminţi ».

De pildă, de curînd m-am gîndit c-ar fi foarte interesant dacă rolul lui Hamlet ar fi interpretat de un actor cu un petec negru pe un ochi. Un motiv temeinic m-a determinat să sugerez acest lucru unui vechi prieten al meu, un actor foarte bun, care nu mai apare azi mult în public, şi nici nu merită să mai apară. Mi-am spus mie — şi i-am spus şi lui — « Dacă l-ai interpreta pe Hamlet cu un petec negru pe ochi, lucrul ăsta ar sugera un soi de suferinţă ineficientă, — la fel de ineficientă ca însăşi structura lui Hamlet — şi la sfîrşitul primului act s-ar stîrni asemenea proteste din partea criticilor şi a publicului, încît tot oraşul ar vorbi numai despre tine, iar *Hamlet*, cu tine în rolul titular, ar atinge două sute de spectacole. Ce s-ar mai face atunci bietul Larry Olivier — ce s-ar face Johnny Gielgud? » Dar prietenul meu a fost foarte şocat — nu mi-a luat sugestia în serios, dealtfel nu avea nici destul curaj.

---

[1] **Shakespeare — *Hamlet* — act. II trad. Dan Duţescu şi Leon Leviţchi**

https://biblioteca-digitala.ro

Căci dacă stați să vă gîndiți un pic, oamenii s-au săturat să-l vadă pe același Hamlet șezînd în același fotoliu, fără nici o deosebire față de toți Hamleții pe care i-am văzut de ani și ani de zile. Și dacă, secol după secol, n-o să investiți aceste figuri arhicunoscute cu caracteristici frapante, care n-au fost niciodată văzute pînă atunci, n-o să reușiți să-i vrăjiți pe cei cinci mii de spectatori, care trebuie să fie captivați ca să poată asculta. Cînd se instalează plictisul — nu mă interesează dacă se strecoară doar strop cu strop — și tu și publicul sînteți practic osîndiți să suferiți de la începutul oricăreia dintre aceste piese mari, în loc să fiți stimulați și să vă placă jocul. Și, la urma urmei, ce-i atît de curios într-un Hamlet cu un petec negru? Răspunsul e: « Nimic nu poate fi mai curios ». Exact.

Să vedem acum, care ar fi avantajul unui Hamlet cu petecul negru pe ochi? Avantajul este acela de a oferi actorului un element prin mijlocirea căruia, dacă știe cum să-l mînuiască, ar putea ajunge să vorbească prin « organul cel mai miraculos al omului. » Mi-l amintesc pe Irving la o repetiție cu *Platoșa Leilor* spunîndu-i lui Sam Johnson: « Băiete, cum ai s-o scoți la capăt cu scena asta lungă? » Sam Johnson era un actor bine cunoscut și juca rolul lui Choppard, supus unui interogatoriu strict de către judecător (interpretat de Tyars). Bătrînul Sam Johnson nu știa cum s-o scoată la capăt. Și aici ajungem la petecul negru — numai că n-a fost vorba de un petec pe ochi, ci de o pălărie. Ei, cum poate o pălărie să aibă un rol într-o piesă, decît fie că ți-o trîntești pe o parte sau pe cealaltă? Dar Irving și-a dat seama că pălăria asta poate fi făcută să vorbească, așa încît a cerut: « Dați-mi o pălărie ! » I s-a dat o pălărie, a luat-o și a început să răspundă la întrebările rolului lui Choppard, în timp ce Johnson îl urmărea. Și din modul în care Irving peria pălăria cu mîneca ba într-un fel, ba în altul, și-o ținea în față într-un anume chip, sau o turtea cu mîna — nu-mi mai pot aduce bine aminte de toată varietatea mișcărilor pe care le-au executat laolaltă mîinile, fața lui și pălăria — ei bine, toate gîndurile ascunse ale lui Choppard au ieșit la lumină. Și, să ștți că, fără de pălărie, lucrul ăsta nu s-ar fi întîmplat.

Am încercat să-l lămuresc pe prietenul meu, actorul: « Fără un petec negru pe ochi nu poți scoate la iveală toate lucrurile pe care ai dori să le arăți. » Nu voiam să-i mărginesc expresia doar la melancolie, simțeam că ar putea sugera douăzeci, treizeci, patruzeci de sentimente numai prin felul cum și-ar purta petecul, prin semnificația pe care i-ar da-o — mutîndu-l de pe un ochi pe celălalt — demonstrînd unui partener capacitatea de a vedea perfect prin el, făcînd pe un altul să creadă că nu vede nimic — frecîndu-și-l enervat sau netezindu-l calm. De fapt, o recuzită de acest fel, cum îi spunem noi, poate fi făcută să exprime orice. Am văzut un actor realizînd asemenea performanță cu un monoclu care atîrna la capătul unui fir. Astăzi, însă, nu se mai poartă monoclu, și am uitat ce piesă era. Dar felul în care-și juca monoclul echivala cu un comentariu, pe tot parcursul piesei.

Cred că prietenul meu a obiectat împotriva petecului negru de teamă să nu-i știrbească din frumusețe. Dar părerea mea este că a greșit refuzînd să plonjeze în această experiență. « Nu trebuie să recurgi la asemenea lucruri ! » Bineînțeles că nu — dar fiecare mare actor a recurs la ele, începînd din anul unu de la facerea lumii — iar dragul meu prieten ar fi avut un succes exploziv.

Dar să ne întoarcem la turneul companiei Shakespeare în provincie. A ținut de la 27 august pînă la 15 decembrie; așa încît vă puteți imagina ce bine ne-am distrat.

Sora mea Edy, Domnul s-o binecuvînteze, a asistat la premiera *Hamlet* din 4 septembrie, și și-a repetat vizita în 7 septembrie. H. I. mi-a dat cel mai vechi dintre costumele lui în care l-a interpretat pe Hamlet, cu brîu (încrețit) și spadă. Mi-a

https://biblioteca-digitala.ro

mai dat un pieptar vechi al lui Romeo, foarte frumos, şi o pungă mare, tivită cu pietre roşii. Am jucat *Romeo şi Julieta* la 3 şi la 5 septembrie. Locurile costau cîte 2 şilingi şi 6 pence, şi un şiling şi şase pence.

12 septembrie: *Ludlow — Penele*

Să nu credeţi că e titlul vreunei piese de Shakespeare recent descoperită, ci emblema unui vechi şi simpatic han. Extraordinar de confortabil — şi ce privilegiu să ai posibilitatea de a locui într-un han shakespearean în timp ce-l asasinezi pe Shakespeare în secolul al XIX-lea.

22 septembrie, Rhyl: Nu s-a putut găsi o cameră pentru «Hamlet» pînă după terminarea spectacolului. Totuşi acest lucru nu ne-a necăjit din cale afară

Hamlet şi cu mine am fost împreună, mult timp înainte de toate astea... din clipa din care îmi pot aduce aminte... Hamlet mi s-a părut a fi aproape eu însumi — cu toate că nu m-am născut prinţ — şi nici n-am fost un tînăr melancolic. Dar m-am identificat din ce în ce mai mult cu Hamlet, pînă cînd am avut sentimentul că, dacă nu e chiar eu însumi, e persoana cea mai apropiată de mine. Aşa, încît, presupuneam uneori că aş fi doar Horatio.

Da, acest bizar îndrăgit înţelegea cu atîta uşurinţă natura umană — acest Hamlet — şi mama lui — cînd l-am interpretat în tinereţea mea, îmi aduc aminte cît de mult îmi iubeam mama — vreau să spun pe regina Gertrude — îmi plăcea să joc alături de mama pe scenă, — dar de ce era atît de furioasă pe mine ! Scenele în care ne aflam împreună, mai cu seamă acea minunată scenă în care fantoma tatălui meu pătrunde în camera în care ne găsim noi — cu chipul spectral şi ochii aţintiţi asupra noastră, a amîndurora ! Biata de ea — maică-mea, vreau să spun — ea nu-l putea vedea — vedea doar scaunele şi mesele — dar nu pe el — şi nu auzea nimic, auzea doar vorbele mele, dar nu şi pe ale lui. (Presupun că Shakespeare n-a făcut vreo greşeală în text, nu era deloc gaga) — şi cînd părăseam camera şi îi spuneam noapte bună, cît de trist, cît de extraordinar de trist mă simţeam — plîngeam — da, plîngeam de-adevăratelea, dar în tăcere, spunîndu-i că atunci cînd va simţi nevoia de o binecuvîntare, eu voi cerşi binecuvîntarea ei.

Şi la fel mă simţeam şi în viaţă. Hamlet nu era pentru mine doar o piesă, doar un rol de interpretat — ci, într-un anume fel, îl trăiam pe Hamlet zi de zi. Şi din moment ce eram atît de asemănător cu Hamlet *trebuia* oare să... nu numai slăbiciunile mele erau aceleaşi cu ale lui, dar situaţia în care se găsea el era aproape situaţia mea.

Şi eu pierdusem un tată — şi eu am văzut-o pe mama căsătorindu-se cu alt bărbat — pe atunci exageram toate aceste lucruri şi bănuiam că tatăl meu vitreg ar fi putut să-l otrăvească pe cel bun, în timp ce dormea în livada de la Harpenden. Şi, în somn... s-a mistuit. Pentru că într-o bună zi am observat că nu mai era acolo ... şi aveam nevoie de el... dar tata îmi apărea numai în cele mai întunecate vedenii ... stăteam singur şi ruşinat... ruşinat de ce? Mă urmărea într-una acest tată care era, şi totuşi nu mai era... şi cu cît se prelungea situaţia, cu atît suferearn mai mult. Eram înconjurat de oameni care şopteau între ei... îi auzeam... le auzeam şoaptele şi trebuia să ghicesc cuvintele...

Am plecat. Am hoinărit pe ici... pe colo. În cele din urmă, ostenit, m-am întors în camera mea şi m-am refugiat printre cărţi... am căutat refugiu într-una... pe urmă în alta... şi numai în paginile omeneşti ale lui Montaigne am găsit alinarea de care aveam nevoie... şi acolo, în cartea aceea, nu ştiu de ce, dar am auzit glasul

https://biblioteca-digitala.ro

tatălui meu. Aşadar l-am ţinut întotdeauna pe Montaigne alături de mine... se găseşte în faţa mea şi acum, cînd scriu aceste rînduri. Uneori am crezut că aud şi în alte cărţi glasul după care tînjeam... în povestirile în proză ale lui Heine... cea despre Maria lui Maximilian... şi în unele din cîntecele lui.

Pe mama o puteam vedea zi de zi, în orice zi, şi o iubeam foarte mult... dar oricît ar părea de ciudat, pe tata îl iubeam şi mai mult. El nu făcuse pentru mine strădaniile pe care le făcuse ea. Şi cu toate acestea nu-l iubeam mai puţin — el îşi urmase calea lui — mama îşi urmase calea ei. Ne-a luat la ea pe mine şi pe surioara mea, dar îmi spuneam adeseori: « Oare el nu ne simte dureros lipsa? »... Şi acum ştiu cît de mult tînjise uneori după noi... pentru că tata avea inima generoasă pe care o iubise mama, şi mama avea inima generoasă pe care o iubise tata... « inimi mari », aşa se numesc.

Daţi-mi voie s-o iau razna mai departe. Gîndind şi simţind, simţind şi gîndind în felul ăsta, am rătăcit de ici-colo — poticnindu-mă, tîrîndu-mă — cu răsuflarea tăiată sau moţăind — dar întotdeauna, şi pe vecie, aşa cum se va întîmpla cît voi mai trăi, gîndindu-mă la tata. Uneori cînd auzeam o uşă deschizîndu-se, îmi înălţam ochii în grabă — Nu ! era micuţa Edy... fiinţa pe care o iubeam cel mai mult după el... se afla întotdeauna în preajmă, ori de cîte ori era nevoie... o prietenă... şi ce prietenă !... dar el nu era niciodată în preajmă. Şi din această pricină a dobîndit măreţie, imensitate — spectru şi realitate în acelaşi timp, dacă aşa ceva poate fi posibil, o posesiune — un patrimoniu — o binecuvîntare.

Aşa acţionează întotdeauna iubirea şi aşa reacţionează la lipsa de iubire... sau cam în acest fel.

Astăzi sînt un Hamlet bătrîn — dar nu are importanţă... e o împrejurare care nu face decît să mă apropie din nou de fantomă... dar de astă dată sînt două fantome. El şi ea. N-aş putea spune dacă sînt fericiţi sau nefericiţi. Eu unul descopăr că, fie noapte fie zi, ori de cîte ori mă întorc spre ei, surîd.

Scriu toate aceste lucruri mai puţin pentru contemporanii mei, şi mai mult pentru cei ce se vor naşte după moartea mea. Cine are astăzi timp să se oprească şi să asculte? — mîine, însă, va fi timp din belşug.

Nu a existat nici o Ofelie în viaţa mea — pe scenă nu mi se părea prea importantă, pentru că eram orb — ah, petecul de pe ochi !... nu vedeam în ea decît o biată fată care mi-a jucat o farsă. În viaţa reală nu am întîlnit-o niciodată. Femeile şi fetele pe care le-am cunoscut m-au făcut să-mi ies din mine însumi şi din propria piele — atunci am încetat să mai fiu Hamlet — am putut deveni oricare dintre personajele dorite — sperînd că unul sau oricare altul va putea fi pe plac uneia sau oricărei alteia. Căci a femeilor plăcere devenise încîntarea mea cea mai substanţială şi mai profundă — şi unora chiar am reuşit să le fac plăcere. Alteori, totuşi, simţeam că totul nu era decît teatru — ceva ireal — pentru că reali nu erau decît tata şi mama — şi iată unde m-a dus această realitate ! « Nu, nu, nu — asta nu e realitate ! » obişnuiam să strig. « Asta nu poate fi realitate — realitatea e suferinţă, şi numai teatrul e bucurie ! » Deci, să joc teatru ! Aşadar, ori de cîte ori întîlneam pe cineva care juca teatru faţă de mine, rîdeam şi plîngeam împreună, cădeam unul în braţele celuilalt — amîndoi ştiind că aşa ceva nu poate dăinui — altminteri ar fi fost o realitate. O singură dată în viaţa mea m-am întîlnit faţă-n faţă cu o femeie reală. Aceea, da. A biruit — continuă să biruie — va birui. Eu nu am asemenea curaj: îl pot înţelege cînd îl văd, dar nu sînt stăpîn pe el. Ceea ce avea ea era acest curaj, curajul de a înfrunta dragostea, cînd plîngeam şi rîdeam şi spuneam că nu poate fi real. Ea ajunsese să nu creadă în aceste cuvinte — ajunsese să-şi spună că *era* real... fapt care i-a pricinuit suferinţe cumplite. Dar cînd eram împreună,

https://biblioteca-digitala.ro

ne jucam de-a șoarecele și pisica, tot timpul, pînă cînd timpul a trecut și povestea s-a încheiat. Aseară...

Ceasornicul bate primul ceas din noapte...
Stai ! Iată-l că din nou se-arată !

și m-am aflat iarăși cu acea fantomă pe care am iubit-o mai mult decît pe altele o mie — am iubit-o fără de lacrimi, imuabil, fericit, fără astîmpăr...

Întotdeauna am fost Hamlet, și acum, în calitate de Hamlet bătrîn, « ieșind la raport în fața celor nemulțumiți », povestesc cîte ceva din povestea mea — și îmi pledez cauza, așa cum îi ceream în piesă lui Horatio să facă.

Dar au murit cu toții — au pierit toate aceste personaje ale scenei — s-au topit în văzduh.

N-a mai rămas unul care să vorbească despre mine așa cum sînt — așa cum am fost. Cum m-aș putea aștepta la așa ceva — e cu neputință — lipsit de orice speranță. Așadar, voi juca și voi continua să-i joc, zi și noapte, pe Hamlet, sau pe Lear — și uneori pe Prospero.

Nu e o realitate.

Nu — nu poate fi o realitate.

1900 Ianuarie: Singur. Rămas bun lui A.B.C.

... Începînd din anul 1900 și pînă azi, eu nu am avut decît un singur gînd capital, doar unul: TEATRUL. L-am nutrit în minte și l-am tradus în practică în fel și chip, fără întrerupere. L-am purtat cu mine în cele mai importante orașe din Europa: la Londra, Paris, Roma, Moscova și Berlin, la Amsterdam și Stockholm, Bruxelles, Copenhaga — sau în orașe mai mici, Florența, Milano, Neapole, Frankfurt, Hamburg, Zürich, Mantova, Pisa, Lucca, Rotterdam, München. Ba chiar și la țară — la St. Ambrogio, Forte dei Marmi, Boulogne-sur-Mer, Sturla, Tutzing, Nordwijck, Smallhythe, Marly-le-Roi, Mareil-Marly, St. Germain-en-Laye, Marina di Pisa, Weymouth. În toate aceste sate m-am gîndit la el mai mult decît merita — în orașele mari mă gîndeam la teatru adeseori în raport cu locul respectiv. Dar pretutindeni eram urmărit de unul și același gînd.

Țin să accentuez acest lucru ori de cîte ori le spun tuturor artiștilor tineri și sensibili: evitați politica — evitați religia — și, dacă nu puteți, lăsați ca aceste lucruri să se degajeze, să fie descoperite de voi *în arta voastră* sau în munca voastră, oricare ar fi ea — și atunci veți fi fericiți.

În acel an 1900, cînd am început meseria de *metteur-en-scène*, ce mă *îmboldea* pe mine? Teatrul — scena — scrisul? Le voi sintetiza pe toate într-un singur cuvînt: *afectivitatea*. Am făcut toate acestea pentru că mi-erau dragi; și poate că va fi spre folosul tinerilor din viitoarele generații — 1946—66—86 — să știe că m-am ținut cu dinții de ele nu pentru c-am încercat s-o fac pe deșteptul, nici din ambiție și nici de dragul cîștigului.

Ci din afecțiune pentru H. I. și pentru Lyceum. Mai tîrziu, din dragoste pentru arhitectură și pictură (1890 — pictură italiană — antichitatea, National Gallery; iar în 1906—9, Serlio). Pentru Nicholson, Jimmy Pryde și Will Rothenstein — modernii. Pentru Oscar Wilde, Max Beerbohm, Shakespeare, Montaigne — scriitorii. Pentru Isadora Duncan și dansul ei.

Dar mai presus de toate acestea, simțeam nevoia de a mă afla singur, de a nu tîrî pe nimeni după mine, și de a realiza un lucru bun, din dragoste pentru scenă.

Cît mai dispun de timp, ar fi bine să las o declarație, întocmită cu autoritate, asupra tuturor schițelor scenografice făcute de mine începînd din 1900, pentru că n-aș dori să fie nici supraevaluate, nici subevaluate. Vreau să le plasez la locul

https://biblioteca-digitala.ro

care li se cuvine şi unde sper că vor rămîne, şi să fac o afirmaţie definitivă atît asupra lor cît şi a mea ca director de scenă — *metteur-en-scène* — *régisseur*.

Toate trei denumirile înseamnă unul şi acelaşi lucru. Am fost *metteur-en-scène* mult înainte de a fi scris despre *l'Art du Théatre* — şi practicam pe atunci ceea ce aveam să scriu mai tîrziu — teoria s-a ivit în urma practicii.

Un *metteur-en-scène* poate fi la bază autor dramatic, compozitor, arhitect, dar trebuie *neapărat* să fi fost actor — şi totodată scenograf, şi un individ cu viziune scenică. Eu n-am fost nici dramaturg, nici arhitect — dar între optsprezece şi douăzeci şi opt de ani am compus ceva muzică.

Asta nu înseamnă că eram în stare să şi orchestrez melodiile sau că învăţasem regulile contrapunctului — dar înseamnă că, avînd textul unui cîntec, îi scriam melodia, acompaniamentul, şi tot ce era necesar pentru un dans. Nu numai cele trei rînduri de note pe portativ, care pot fi cîntate cu un deget, ci întregul acompaniament — şi aveam o părere foarte bună despre această performanţă. Compuneam întotdeauna muzica pentru cîntecele lui Heine sau ale lui Herick şi pentru vechile balade englezeşti, am scris o melodie şi pentru « Johnnie-al meu a fost cizmar » şi o alta pentru « Tata a murit, dar nu ştiu cum s-a întîmplat ». Compuneam melodii şi pentru cîntece de pahar, deşi eu însumi n-am fost niciodată mare băutor. Cîteva dintre compoziţii au fost transcrise pe note de o prietenă (Edy), dar majoritatea au rămas orale. Nu acordam destulă importanţă acestui talent al meu, încît să consider că melodiile sînt vrednice de a fi păstrate — cu toate că, orice fel de strădanie în domeniul artelor merită întotdeauna păstrată — fie măcar pentru uz documentar.

Aşadar, la dimensiuni modeste, eram scenograf, compozitor, şi reuşeam să scriu cîte ceva — proză, nu versuri. Scriam în acelaşi chip în care desenam: instinctiv — într-o formă brută — dar din cînd în cînd revedeam ceea ce desenasem sau scrisesem şi le mai şlefuiam — din dragoste — nu din vanitate.

N-am urmat nici o şcoală de artă, aşa încît nu am învăţat niciodată să desenez — sau să pictez — şi din această pricină acum nu pot picta sau desena. William Nicholson şi Stephen Haweis — aceştia doi m-au învăţat: primul mi-a arătat cum să mînuiesc o unealtă de gravură şi o placă de lemn, şi cum să crestez lemnul cu unealta, fără să mă tai la mînă, iar cel de-al doilea m-a instruit cum să prepar o placă de aramă sau de alamă în vederea unei gravuri, cum să răzuiesc suprafaţa neagră şi cum să o cufund apoi într-o baie de acid cu apă. Astfel, am prins din mers gravura în lemn între anii 1893—4 la Danham; iar gravura pe metal în 1907 la Florenţa.

Dar în viaţa mea n-am învăţat să desenez, iar temeritatea de a cere să fiu instruit în gravura în lemn şi în metal, înainte de a şti să desenez, nu a fost niciodată comentată maliţios de acei doi binevoitori artişti, care aveau studii la bază şi ştiau să deseneze şi să picteze cu atîta măiestrie. Dar e ştiut că pictorii sînt fiinţele cele mai îndatoritoare din acest punct de vedere şi din multe altele — sînt întotdeauna gata să te ajute, cel puţin asta-i părerea mea — în timp ce scriitorii nu se arată prea grăbiţi să-ţi dea sfaturi cum să învingi dificultăţile de care te izbeşti. Scrii şi te întrebi cum s-o scoţi la capăt, Nu primeşti de nicăieri un răspuns care să-ţi fie într-adevăr de folos.

O să mă întrebaţi ce m-a determinat să-mi întrerup munca legată de teatru şi să mă îndrept spre studiul altor arte — dar singura activitate legată de teatru căreia i-am pus punct (şi aceasta în mod treptat) a fost actoria. Şi cînd am făcut asta, începusem să-mi dau seama că în teatru existau mult mai multe de făcut în afară de actoria propriu-zisă. Era nevoie de pictură, desen şi chiar crochiuri; de dans şi de cîntece. Am ascultat multă muzică în teatru, astfel încît am dedus că şi muzica aparţine teatrului. Şi apoi mai era şi scrisul. M-a săgetat ideea că piesele erau *scrise*. Nu mai ţin minte exact cînd am avut această revelaţie, dar m-a surprins extraordinar.

https://biblioteca-digitala.ro

« Cărticele cu textul piesei — şase pence bucata ! » La intrarea fiecărui teatru, auzeai asemenea strigăte — pe cînd înăuntru, de partea scenei, rareori se găsea vreo carte cu textul integral — aveam, fiecare dintre noi, doar rolul nostru — dar acestea erau părţi dintr-o carte — părţi ale unei piese — poate că părţi dintr-o scenă a unei piese. . .

1904 Decembrie: Berlin, Isadora

Auzisem că apăruse un fel de instructoare care iniţiase un fel de dans artistic — unii rîdeau de ea, în timp ce alţii se înghesuiau cu miile s-o vadă dansînd — numele ei era Isadora Duncan. Cel mai mult se rîdea de ea la Weimar. Pe atunci, Weimar era un centru de cultură, iar Graf Kessler primea cu braţele deschise (în general) pe cei mai buni artişti din alte oraşe ale Germaniei şi din alte ţări: Franţa, Anglia, Olanda, Rusia. Dar America şi dansul nu-şi făcuseră încă loc la Weimar. Întreaga camarilă a Grafului avea în acea vreme păreri foarte critice la adresa acestei dansatoare, şi cum eu am fost la Weimar *înainte* de a o vedea dansînd şi *înainte* de a sta de vorbă cu ea, eram înclinat să văd în ea o americancă mişcînd greoi din picioare, ţopăind cumva.

Nimic senzaţional pînă aici: era vorba de o mică învăţătoare americană care avea obiceiul să se descalţe (nu purta niciodată botine) de sandale (avea cîteva perechi) şi care dansa frumos în picioarele goale. . . dar tocmai de la acest fapt pornea totul, aceasta era pricina reală a rîsului batjocoritor. Nu dansa frumos, dansa « artistic », spunea grupul de la Weimar. Dar cei din München, Berlin, Dresda şi Viena adăugau: « cu geniu ».

Care era explicaţia răsunătoarelor « Ha ! Ha ! Ha-uri ! ». În acele zile geniul era considerat un lucru înfricoşător — chiar şi de către cei înzestraţi cu geniu. Văzuseră cît de fatal se dovedise ceva mai înainte geniul, în cazurile unor Heinrich Heine, Byron, Berlioz, Kean, Bonaparte şi a multor altora — lista e lungă şi se cere completată.

Urmărind masacrul geniilor, spectatorii din anul 1900 erau înspăimîntaţi să vadă marii artişti prăbuşindu-se, loviţi în creştet de o ceată de simpli oameni de talent. Aşadar, iubitorii de genii se arătau foarte gravi, sau cumva isterici cînd se aflau faţă-n faţă cu aleşii zeilor, ce urmau să fie victimele viitorului masacru.

Aşa se explică faptul că la Weimar se rîdea. O americană care dansează era un gînd destul de bizar — şi, pe deasupra, GENIU !

Am cunoscut-o la Berlin, în decembrie 1904. Ea s-a simţit pe loc atrasă de mine, iar eu m-am gîndit că, la urma urmei, nu era o învăţătoare de lepădat. Ştiam că dansa în oraş, dar nu o văzusem încă. Nu mi s-a părut din cale afară de cultivată: de obicei, o învăţătoare îţi înşiră *Hic, haec, hoc* încă de la primele minute de conversaţie, dar Isadora nici gînd. Drept care mi-am spus că cei din Weimar trebuie să fie nişte imbecili şi am întrebat-o pe Isadora ce mai face. Mi-a răspuns: « Foarte bine — ce mai faci dumneata ? » « Excelent » am răspuns. Pe urmă a afirmat că eu sînt « lieber Mann » al ei — soţul ei iubit. A început să repete refrenul ăsta tuturor celor de faţă — şi în acea încăpere erau mulţi de faţă. După care a cerut să i se cheme o trăsură — asemenea sărmanei Ofelia — şi mi-a spus « Hei ! Tu vii cu mine. . . tu, *mein lieber Mann !* » Şi am coborît împreună treptele scării mari pînă în holul uriaş care dădea spre stradă.

Ne aştepta o trăsură. Am urcat. A spus vizitiului: « La Potsdam ! », şi, amîndoi ne-am lăsat pe spate pe arcurile uşoare şi am început să cîntăm. Nu eram beţi: nici unul dintre noi nu atinsese un strop de vin sau de alcool — eram, îmi cer iertare, pur şi simplu fericiţi.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă nu mă înşel amarnic, fericirea geniilor este o intensă şi îngrozitoare amăgire, zămislită doar de imaginaţie. Atît fata asta cît şi eu eram consideraţi a fi genii astfel încît am căzut de acord să nu ne lăsăm pradă unei asemenea stupide amăgir — « Nu, nu — *nimic serios între noi* — ia te uită la toate mutrele alea solemne ! » Galopam pe lîngă sute de astfel de mutre, oameni într-adevăr serioşi — gravi, sumbri unii cu mîinile şi picioarele legate, alţii înveşmîntaţi în straie mohorîte, negre « *Schnell, schnell nach Potsdam !* » Şi s-a pornit să cînte o veche baladă germană care începea cu versurile: « *Hochzeit machen, dass ist wunderschön* »; şi mi-a tradus textul acestui cîntec ciudat, pentru că la vremea aceea cunoşteam doar cîteva cuvinte nemţeşti. Mi le-a tradus. Pronunţa cu accent american... « *es war ein Traum* » (Şi Heine are ceva în genul ăsta, care se termină tot cu « *Es war ein Traum* »; studioşii n-au decît să cerceteze dacă au chef.)

Şi uite-aşa, noi doi am pornit-o spre Potsdam... şi mai, mai să şi ajungem. Plecasem tîrziu şi spusesem vizitiului că nu era grabă, aşa că aproape se crăpa de ziuă cînd am ajuns în vecinătatea palatului unde Voltaire şi Friederich sporovăiseră cîndva pe săturate. Friederich şi Voltaire n-au sporovăit însă niciodată cît am sporovăit noi doi în noaptea aceea: o sporovăială încrucişată, dacă puteţi înţelege ce înseamnă asta. Ne-am spus o sumedenie de cuvinte, dar mai erau şi mii de cuvinte înţelese, nerostite însă. A fost de ajuns să privim spre un copac uriaş, din marginea drumului, ca să-i ştim pe dinafară istoria întreagă şi să ne-o povestim unul altuia. Cînd unul din cai a nechezat, am strigat într-un glas: « Să mai necheze odată ! » Plecasem cu doi cai, dar cînd am ajuns la lacul de după Grünewald, se făcuseră patru şi după ce-am înconjurat de trei ori lacul, se făcuseră şase. La un moment dat, am frînat zborul acestor sprintene animale, am coborît din trăsură şi am luat-o pe jos — şi în clipa aceea, caleaşca cu cai cu tot s-a topit în văzduh. Fără îndoială pieriseră; nu se auzea nimic decît foşnetul brazilor înfioraţi de briză — şi, nesperioasă o bufniţă s-a apropiat de noi. Au mai venit şi doi guzgani de cîmp, iar noi şedeam pe o bancă... nu, asta s-a întîmplat şase luni mai tîrziu. Eram din nou în trăsură cînd s-au apropiat de noi bufniţa şi guzganii de cîmp. Se spune că aceste făpturi nu se prea împacă între ele, dar în noaptea aceea s-au împăcat foarte bine. A mai venit şi o a doua bufniţă, şi ne-a însoţit tot drumul pînă la Potsdam şi îndărăt la Grünewald

Călătoria pînă la Potsdam a durat mult... vreo patruzeci şi opt de ore, şi mai tot timpul a fost întuneric. Am început să numărăm orele după ce bătuse ceasornicul miezul nopţii. Se pare că, în Germania, fiecare oră este socotită altfel decît în Olanda sau în Azore. În anul 1904, în Prusia, o oră avea 700 de minute, şi era *o oră bună*

Pe la cinci dimineaţa, caii flămînziseră şi îşi cereau gustarea; ne-am oprit la o depărtare de cîteva mile de Potsdam, am tras la un han de pe marginea şoselei şi ne-am luat cafeaua de dimineaţă cu prăjituri, în timp ce caii şi-au primit şi ei tainul lor; am schimbat cîteva observaţii despre vreme şi despre lungimea drumului pînă la Charlottenburg, ne-am urcat în trăsură şi un echipaj proaspăt de armăsari ne-a readus galopînd în oraş.

Toate aceste amănunte s-ar putea să vă zăpăcească. Nu-i aşa? Dar unele lucruri le-am uitat. De pildă, la un han ne-am oprit să cumpărăm un tort elveţian cu şocolată. Dar prăjitura a rămas nemîncată — rămăşiţele au fost descoperite în două cutii, la Nisa şi una la Florenţa, cam prin 1920.

Am de spus ceva în legătură cu Isadora Duncan. De fapt, am foarte multe de spus despre ea, dar celelalte pot să mai aştepte.

Lucrul care se cuvine spus neapărat şi înainte de orice este că Isadora a fost prima şi singura dansatoare adevărată pe care am văzut-o în viaţa mea — lăsînd la o parte cîţiva negri pe o stradă din Genova şi încă alţi cîţiva într-un şopron la New York.

https://biblioteca-digitala.ro

Isadora ne-a fost dăruită în primii ani ai acestui secol. Cînd a murit, unii dintre noi am avut impresia că, odată cu ea, a murit și dansul. Dansul și baletul sînt două noțiuni distincte. Baletul a înflorit de cel puțin 300 de ani. E un lucru frumos și plin de fantezie, care merită să facă senzație. Dar eu nu am motive să acord baletului atenția pe care i-au dat-o unii entuziaști în ultimii treizeci de ani. Baletul va fi fost plin de sevă în secolul al XVII-lea, pe vremea lui Monteverdi și a lui Ben Jonson, autori de muzică și librete pentru spectacole rare; — aceia nu erau oameni vînduți banului ci devotați curților regale sau ducale — oameni cu adevărat neprețuiți. Căci pe-atunci marele public era bucuros să stea cît mai departe de asemenea opere — iar la curte nu se găseau agenți de publicitate plătiți să facă reclamă. Pe atunci, marele public era alcătuit din oameni care dansau între ei, nu ca astăzi — nu în spațioase grădini de iarnă sau pe patinoare artificiale, la care intrarea costă cîte 2 șilingi, sau 6 pence, sau 5 șilingi de persoană: dansau de plăcere în stradă sau sub bolțile pivnițelor cu vin. Și le făcea mare bucurie giga sau alte dansuri vesele — iar baletul îl lăsau în seama celor din marile saloane sau palatele rafinate.

Marele public prefera să se bucure de viață în felul lui simplu și intim — nu învățase încă, din fel de fel de vorbării, că trebuie să se considere a fi cineva. Îi plăcea să danseze — baletul i se părea ridicol — asta nu înseamnă că publicul s-ar fi exprimat vreodată în acest fel — întrucît nimeni nu i-a cerut părerea. Și nici problema banilor nu se punea: prezența publicului la curte era exclusă. Așadar, trupele de dansatori nu trebuiau să fie pe gustul unui public — și puteau dansa așa cum hotărau maeștrii și poeții și compozitorii lor. La spectacolele lor nu participau critici care să-i ridice în slăvi sau să-i facă praf în ziarele de-a doua zi.

Dar în secolul nostru, mai bine n-ar mai fi — trebuie să ții seama de cele mai felurite *interese* ale celor mai diferite categorii de oameni. E dezgustător. Drept care, totul a devenit nesigur. Ei bine, în această lume și-a făcut saltul Isadora, însuflețită de un curaj imens. Ani de zile lumea a înnebunit după ea, așa cum era firesc să înnebunească — și adeseori fără să știe de ce — și după aceea a uitat-o. S-a spus că a fost o mare artistă — o zeiță greacă — dar n-a fost nimic din toate astea. Era o ființă deosebită cu totul, o persoană fără de pereche. Îmi spuneam mereu cît e de irlandeză — ceea ce înseamnă că era animată de un geniu natural care desfide orice descriere — dar avea mai mult decît atît. Și totuși nasul ei cîrn, cu vîrful în vînt, și bărbia hotărîtă și visul din inima ei erau dulci trăsături irlandeze. Iar în ochi i se oglindea California, și ochii ei priveau peste întreaga Europă și găseau frumos tot ceea ce vedeau.

Ceea ce avea în plus, nimeni nu va fi vreodată în stare să descrie. Era o prefiguratoare. Tot ce făcea părea făcut cu mare ușurință — sau, cel puțin, asta-i impresia pe care ți-o crea — și acest lucru îi dădea aparența de forță. Proiecta dansul asupra lumii noastre cu deplina credință că ceea ce făcea era măreț și drept. Și așa și era. Zvîrlise deoparte fustițele de balerină și gîndurile de balerină. Lepădase pantofii, ba chiar și ciorapii. Se îmbrăca în niște fîșii de pînză care, cînd atîrnau pe un umeraș, arătau întocmai ca niște zdrențe; și cînd le punea pe ea, apăreau complet transfigurate. În mod obișnuit, costumele de scenă transformă personajele — dar în cazul Isadorei, fîșiile de pînză erau cele care se transformau, cînd le îmbrăca. Le prefăcea în miracole de frumusețe, care vorbeau la fiecare pas executat de ea.

Nu exagerez.

Poate că unii dintre dumneavoastră ați citit o carte despre această doamnă, în care se afirmă că prima oară cînd am văzut-o dansînd, inima mea de artist a stat în loc, inima aceea pe care o posedă toți artiștii și care, în fața frumosului, e profund tulburată. Ne cufundă în tăcere, în reverență. În cartea aceea se mai spune că, după ce am văzut-o dansînd m-am dus să-i vorbesc, în cabină. M-am dus. În afară

https://biblioteca-digitala.ro

de mine nu mai era nimeni acolo; am găsit-o întinsă pe o sofa, ostenită după dans iar eu m-am așezat în fața ei. Nu am scos un cuvînt. Am continuat doar s-o privesc. Am împărțit cu ea o clipă de tăcere. Și nu știu ce neghiob, autorul unei cărți, pretinde lumii să creadă că eu eram în acele clipe furios și că aș fi apostrofat-o cu vorbe stupide și grosolane. Cum afară de noi doi, nu a mai fost nimeni de față, autorul despre care vorbesc încearcă să susțină că Isadora însăși ar fi scris acestea. Minciună. Isadora a murit înainte de apariția cărții: dacă ar fi citit minciuna aceasta s-ar fi supărat cumplit.

N-am să uit niciodată ziua în care am văzut-o pentru prima oară, ivită pe un podium gol, pregătită să danseze. Era la Berlin — anul era 1904, luna decembrie. Spectacolul nu avea loc pe o scenă de teatru ci într-o sală de concert, și poate vă mai amintiți cum arătau în 1904 podiumurile din sălile de concert.

De după o cortină mică, nu mult mai înaltă decît ea, — a apărut Isadora și a înaintat spre locul unde un muzician stătea așezat cu spatele la noi, în fața unui pian cu coadă; tocmai terminase de cîntat un scurt preludiu de Chopin; ea a făcut cinci, șase pași, s-a apropiat de pian și-a rămas apoi nemișcată, ca și cum ar fi ascultat stingîndu-se ultimele acorduri. . . Absolut nemișcată . . . ai fi putut număra pînă la șapte sau opt; și apoi a răsunat din nou Chopin, într-un al doilea studiu sau preludiu — cîntat cu finețe, pînă la sfîrșit — și, în tot acest timp, ea nu s-a mișcat. Apoi a făcut un pas îndărăt sau poate într-o parte, muzica a început din nou, iar ea a pornit să se unduiască în ritm cu melodia sau anticipînd-o. Doar să se unduiască — fără piruete sau alte figuri pe care le-ar fi făcut o Taglioni sau o Fanny Elssler. Vorbea în propriul ei limbaj, fără a se face ecoul vreunui maestru de balet și, în felul acesta, a început Isadora să se miște, în acel fel unic, cum nimeni nu s-a mai mișcat vreodată.

Dansul s-a terminat, ea a rămas din nou nemișcată. Fără plecăciuni, fără surîsuri — absolut nimic. Pe urmă din nou a început muzica, și Isadora fugea de ea — fugea după ea, pentru că i-o luase înainte.

De unde știu că era un limbaj propriu? Pentru că îi vedeam capul, mîinile, în gracilă mișcare, picioarele, întreaga-i făptură.

Acestea toate vorbeau, ce ne spuneau oare? Nimeni n-ar putea fi în stare vreodată să ne redea cu exactitate, și totuși nimeni din cei ce-au văzut-o nu a avut vreo clipă de îndoială. Nu putem spune decît un singur lucru: comunica văzduhului acele lucruri pe care tînjim cu toții să le auzim și pe care, pînă la venirea ei, nu am visat să le auzim vreodată; și acum le auzeam, și asta ne transpunea într-o neobișnuită stare de euforie, iar eu. . . eu eram mut și încremenit.

Îmi aduc aminte că, după ce a terminat dansul, m-am dus pe dată în cabina ei ca să o văd. . . și acolo, o bună bucată de timp nu am putut rosti o vorbă. Dar ea mi-a înțeles foarte bine tăcerea. . . orice cuvînt ar fi fost de prisos! Nimeni nu a mai venit atunci s-o vadă, după cîte îmi amintesc eu, după cîte își amintea ea — și de afară, din depărtare, răsunau ropotele de aplauze. Și-a îmbrăcat o mantilă, și-a pus pantofii și am ieșit împreună pe străzile Berlinului, vătuite de o zăpadă prietenoasă, cu vitrinele încă luminate, cu pomii de Crăciun sclipind de paiete și podoabe. . . și ne-am plimbat și am sporovăit despre prăvălii. Prăvăliile. . . brazii de Crăciun. . . mulțimea. . . și nimeni nu ne-a luat în seamă.

Mai tîrziu s-a gîndit să înființeze o școală în care să se predea maniera ei de dans; sau, cel puțin, așa spunea. Uitase ce declarase mult iubitul ei poet Walt Whitman: « Vă dau misiunea de a nu înființa nici o școală după principiile mele. . . » Cît de prudent a fost acel sălbatic și minunat poet, căci în cărțile lui întîlnim adeseori cuvîntul « prudență ».

https://biblioteca-digitala.ro

Isadora i-a determinat pe admiratorii ei fervenţi să o imite — mai bine sau mai prost — s-a străduit multă vreme să creeze o şcoală — ani la rînd a vorbit despre aşa ceva, a adunat un grup de fete într-o clasă, şi a pus-o pe sora ei Elisabeth să exerseze cu ele.

Primul rezultat a fost destul de bun — am participat la un spectacol oferit într-un matineu, la opera Kroll din Berlin: după ce Isadora şi-a dansat dansurile ei, şi-a chemat elevele în jur, ca să desfete publicul cu salturile şi micile lor fugi. Ceea ce au făcut — şi, cu Isadora îndrumătoare la mijloc, întreaga trupă a fost irezistibil de încîntătoare.

Presupun că unii îşi vor fi pus problema de la început, chiar acolo, la faţa locului, încercînd să disece inima misterului; dar eu, şi alţii, sute care au fost de faţă la această primă revelaţie, nu am încetat să ne întrebăm, să ne mirăm. . . pentru că şi noi am citit ce au scris poeţii despre viaţă, despre iubire, despre natură, am citit, şi în acele clipe nu am raţionat — am citit, şi am plîns, şi am rîs de plăcere; la fel a fost şi în acea zi la opera Kroll — cu toţii am plîns şi am rîs de plăcere.

Şi mai ales să o privim pe ea mînîndu-şi mica turmă, adunîndu-şi fetele laolaltă, şi, mai cu seamă, purtînd grijă de o fetiţă de patru ani — Erika o chema, dacă nu mă înşel — a fost un spectacol pe care nimeni nu l-a mai văzut vreodată şi nici nu-l va mai vedea.

Aceasta a fost una din realizările proiectului ei de şcoală — a fost doar ceva — aşa cum primele două versuri din *Cîntecele Inocenţei* ale lui Blake nu sînt decît *ceva* — întreaga mare cîntare urmează. Şi, tot astfel, a urmat marele dans al Isadorei după aceşti cîţiva primi paşi sălbatici şi minunaţi. Spre deosebire de locurile cu bălării, şcolile sînt ca nişte plante care cresc deosebit de încet; dar, astfel, Isadora a proiectat *Dansul* pentru noi, pentru a-l purta apoi pe vecie cu noi, « în inima inimii noastre, Horatio ! »

A fost artă? Nu, n-aş numi-o astfel.

A fost un lucru care a dăruit inspiraţie truditorilor pe cîmpul mai strîmt al artei, celor care se străduiesc din greu pentru lucruri trainice. A descătuşat spiritele a sute de oameni; era de ajuns să o vezi dansînd pentru ca gîndurile-ţi să prindă aripi şi să-şi ia zborul în văzduhul proaspăt. Te despovăra de tot absurdul care-ţi apăsase îndelung spiritul. Dar cum era cu putinţă? — Aici ea nu scotea nici o vorbă. Sau, poate, dimpotrivă, spunea tot ce e vrednic de aflat — tot ce fiecare dintre noi, cu excepţia poeţilor, a uitat să spună. Şi totuşi, ce făcea ea nu era decît un accident divin.

Cum făcea? Întrebaţi un poet cum îşi făureşte versul — şi el vă va răspunde:

« L-am făurit dintr-o gură de aer ».

. .. Cît timp îi trebuia Isadorei ca să se pună în mişcare?

Cinci minute (acesta nu e un răspuns, totuşi e unicul răspuns adevărat pe care l-ar putea da cineva), şi se instruia singură cum să se mişte în felul ăsta, în felul celălalt, în toate felurile. Dar nu conform cu normele lui Noverre, sau ale lui Blasis, sau Petipa, sau ale vreunui alt maestru faimos de balet. I-au trebuit mulţi ani pînă să înveţe. Dar cred că Delsarte, cu manualul lui, a ajutat-o în oarecare măsură. Am găsit un exemplar din carte în camera ei, scotocind într-o valiză cu cărţi, în căutarea propriei mele valize pe care i-o împrumutasem. Negăsindu-mi valiza, am luat-o pe a ei. Se pare că mii de specialişti, în America şi Franţa, au studiat această carte a lui Delsarte, şi totuşi foarte puţini sînt aceia care au putut culege vreun secret din paginile ei.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru un geniu ca Isadora însă, un cuvînt sau două sînt deajuns, în timp ce pentru netoţi poţi zvîrli degeaba 100.000 de cuvinte.

Ce-i lipsea?

Ce avea?

Avea calm...

Nici un pic de vanitate —

Nu era isteaţă — şi prin aceasta vreau să spun că nu uza de micile şmecherii ale meşteşugului — avea prea puţină sau poate că nici un fel de înţelegere pentru arte — dar o adîncă comprehensiune a naturii şi, poate, un surplus de ambiţie.

L-am auzit pe Christian Bérard spunînd că a văzut-o pe Isadora dansînd doar o singură dată — în 1925, cînd îşi pierduse zvelteţea — « se îngrăşase » afirma el fără nici o umbră de dispreţ sau de critică, « era masivă — grasă — dar în viaţa mea n-am văzut asemenea mişcare — în clipa în care a început să se mişte, s-a transfigurat. »

Eram cu Bérard, într-un mic restaurant de pe Bulevardul St. Germain, să fi fost prin 1942, şi l-am întrebat ce impresie i-a făcut Isadora. Bérard nu era genul de om excesiv de solemn, dar putea fi socotit drept unul dintre cei mai serioşi artişti ai zilelor sale — zile care, din păcate, aveau să se sfîrşească prea devreme. Era unul din acei decoratori de scenă de mare talie, — deşi, în cazul său « decorare » nu-i cuvîntul potrivit, ceea ce urmărea el era să creeze pe scenă *locuri* cum nimeni nu mai văzuse vreodată; şi a reuşit... *locuri* populate de figuri cum nimeni nu mai văzuse vreodată. S-a scris şi se va mai scrie despre opera lui; poate că nu atît cît ar merita, dar cei care l-au văzut lucrînd, vor şti să scrie cu mai multă pricepere decît o pot face eu. Geniul lui a dat formă întregului spectacol cu *Nebuna din Chaillot* de Giraudoux, trecînd dincolo de scenografie şi costume; *metteur-en-scène* era bunul Jouvet, totodată director al teatrului, ceea ce i-a permis să se bucure de toată libertatea şi să-şi dea frîu liber imaginaţiei. Astfel încît de pildă, în actul doi, aproape nu era gest al personajelor, nu era costum, si nu era centimetru de decor care să nu-i fi aparţinut — şi toate erau făcute să conlucreze aşa cum, după ştiinţa mea, nici un alt artist nu reuşise pînă atunci. Era o concepţie mobilă, în continuă schimbare, păstrînd totuşi o perfectă unitate, în ciuda ştirbirii create de roluri — o rochie trecea printr-un colţ, o rochie luneca prin altul şi în mişcarea lor completau scenografia, ivindu-se în cutare şi cutare unghi, prin cutare şi cutare lumină. Acest lucru se petrecea întruna în acel Act II şi nu mi s-a întîmplat să admir o punere în scenă mai mult decît am admirat-o pe aceasta.

Aşa încît, faptul că admirabilul Bérard mi-a vorbit despre I. D. cu atîta generozitate, şi încă la un moment cînd aproape întregul Paris o uitase, a însemnat foarte mult pentru mine; şi fie ca aceste cuvinte ale mele să însemne ceva pentru dumneavoastră.

Dar să revenim la lunga noastră plimbare nocturnă, prin faţa vitrinelor luminate ale Berlinului de-atunci; de fapt am dat ocol întregului Berlin — străbătînd mulţimea de oameni şi, deşi pe-atunci Isadora era în culmea gloriei, nimeni nu ne-a recunoscut în vreme ce ne plimbam.

1905

În acel an, ca şi în 1906, am proiectat o serie de scenografii pentru diferite piese, cîteva dintre acestea le-am reprodus în lucrarea *Towards a New Theatre (Către un teatru nou)*. Unele dintre cele mai bune concepţii de acest gen din acei ani le datorez prieteniei şi inspiraţiei Isadorei. Atunci am scris şi *The Art of the Theatre* (Arta Teatrului). Scrisă şi apărută în engleză, a fost tradusă şi publicată în germană, rusă

https://biblioteca-digitala.ro

și olandeză. Datorez această cărticică învățămintelor pe care le-am acumulat la Lyceum sub îndrumarea lui H.I. și E.T.

Dacă cineva ar fi putut să privească înăuntrul capului meu, ar fi descoperit în acel an o mare efervescență. 1905 a fost anul cînd în mintea mea prindea contur ideea publicației *The Masque*. Aici, la Berlin am început să concep revista, convins că publicarea ei avea să fie un eveniment de natură să transforme întreg teatrul — nu numai piesele, ci și interpretarea, scenografia, elementele de construcție a teatrului — întregul ansamblu al acestei arte.

Nici unul dintre prietenii mei nu mi-a dat încurajare și asistență ca să obțin și să pun pe picioare o mică sală de teatru — în mintea mea, punctul de început al întregii acțiuni. Pe cît erau de indiferenți atunci, pe atît de încîntați au devenit astăzi, simțindu-se răspunzători de marile schimbări care au survenit în teatru, în lumea întreagă. Cu totul nepăsători chiar și la gîndul de a publica *The Masque*, m-au făcut să mă simt obligat ca, în pofida tuturor, să public singur revista în 1908.

Repet, revista *The Masque* a fost tot timpul prezentă în mintea mea — din cînd în cînd vorbeam despre ea cu unul sau altul (chiar și cu Isadora), prin 1905—1906. Totuși nimeni nu m-a ajutat să-i dau viață, și aceasta a fost pentru mine o mare greutate. (De ce să cred că Isadora ar fi putut să mă ajute? Pentru că presupuneam că m-ar fi putut înțelege — dar nici ea nu a *înțeles* nimic mai mult decît ceilalți. Greșeam așteptînd așa ceva de la oricine. Și de ce să mă fi așteptat sau să fi dorit ca cineva să înțeleagă? Cît de idealist eram — cît de absurd !)

Și în timp ce *The Masque* era în facere, Irving murea.

1906 Septembrie: Organizez o expoziție la Kunst Kring, Rotterdam

Iată o însemnare de atunci:

« Ce lucruri s-ar mai putea spune despre Teatru, care să nu fi fost încă spuse? Puțin. . . și totul — Un cuvînt sau două despre acest teatru al nostru modern și artificial, dintre 1700 și 1900; și totul despre marea Artă, care a zăcut veacuri întregi îngropată sub dărîmăturile templelor din Grecia și Asia.

« Totul » se va spune la momentul potrivit, cînd va surveni ceva, un lucru care să facă necesar cuvîntul nostru; atunci se va spune și se va scrie foarte mult.

« Un cuvînt sau două » care așteaptă a fi rostite în legătură cu Teatrul nostru *modern* vor fi cu siguranță un elogiu al *artificialității* sale.

« Teatrul Adevărului și Frumosului există astăzi doar în imaginația noastră ! În schimb, teatrul artificial este o realitate actuală și se află la putere — aceasta în ciuda recentelor încercări ale unui anumit grup de turbulenți care au vrut să împingă realismul în locul drăgălașului artificiu și al fermecătoarei artificialități. Realismul nu-i deloc agreabil, și nu contribuie cine știe ce la apropierea teatrului de celelalte Arte. Realismul e prost îmbrăcat și se strîmbă în fața ipocriziei. Păcat — din cauza asta n-a putut cîștiga inima englezilor din clasa mijlocie, un public care, din cîte înțeleg, îndrăgește numai lucrul strălucitor și ordonat, cu oameni bine îmbrăcați și manierați. . .

« Dezastrul la care a avut de făcut față realismul provine, în cea mai mare parte, din faptul că s-a subestimat importanța artificiului în teatru.

« Artificiul nu trebuie să năzuiască la seriozitate, căci ar deveni pompos și și-ar da în vileag ignoranța.

« A fi « teatral » (ceea ce reprezintă un artificiu foarte puternic și expresiv) — aceasta ar fi cea mai înaltă aspirație a teatrului *de azi și de mîine*. Să-ți modulezi glasul — să-ți compui atitudini — să apari și să dispari spectaculos din scenă — să

https://biblioteca-digitala.ro

declami — să priveşti încruntat — să şopteşti cu răsuflarea înăbuşită — să gîfîi — dar să le faci pe toate astea extrem de bine. . . *aceasta* trebuie să fie metoda actorilor grijulii de azi — să devină *mai* teatrali, nicidecum mai puţin teatrali, doar pentru a face onoare artificiului. . . Şi ATUNCI, dacă artificiul va putea rezista pe baricade împotriva falsităţii şi a pretenţiilor hidosului realism, atunci poate că, într-un secol viitor, Teatrul Adevărului şi Frumosului *ar putea* prinde viaţă. Un teatru cu totul nou. . . poate ! Dar numai « poate ! »

1907 Februarie: Zile triste, zile glorioase, în Italia

Nu mă număr printre acele « firi de oţel » care nu privesc niciodată îndărăt, ci merg neabătut înainte, orientîndu-şi înainte tot ce gîndesc, toate ţelurile lor fixe. Nu, din păcate eu unul nu-s aşa. Privesc deseori înapoi, adeseori am văzut şi mi-a plăcut să văd lucruri lăsate de mine în urmă — să zic, o lucrare, o scrisoare, o carte poştală pe care citesc: « Am petrecut zile minunate alături de tine — n-am să le uit niciodată — mîine plec în Sud — Gînduri bune tuturor. » Iată de ce veţi putea descoperi, risipite pe aici, astfel de note, însemnate din 1907 şi pînă în ziua de azi, pe oriunde am trecut.

Dar în tot acest timp eu nu făceam decît să mă îndrept spre acest loc, unde mă aflu acum: aici am ajuns, urmîndu-mi drumul, fără să-mi clintesc direcţia.

10 *februarie: Florenţa. Singur.*

În româneşte de ANTOANETA RALIAN

https://biblioteca-digitala.ro

Istoria unui învins glorios

Istoria lui Edward Henry Gordon Craig (1872—1966) este aceea a unui învins. A unui învins glorios, totuşi, fiindcă în bătălia pe care a dat-o a ajuns pe crenelurile cele mai înalte ale timpului său beat de figurativitate şi de vizualitate pură, de unde a întrezărit, o clipă, sau i s-a părut că întrezăreşte, viitorul. Viitorul teatrului, pentru el Teatrul Viitorului. În acelaşi timp, un învins antipatic pentru cei mai mulţi (şi mediocri), ursuz în primul rînd cu proprii tovarăşi de breaslă, actorii, pe care i-a alungat — tocmai pentru că era de-al lor, născut printre ei şi cunoscîndu-i bine — din teatru: la modul ideal, desigur, în scrierile sale năstruşnice. Dar nu numai pe actori ar fi vrut Craig să-i abroge, ci şi pe autori, pe dramaturgi, adică Majestatea Sa Textul, poezia cuvîntului. « Sprechen streng verboten », strict oprit a vorbi este motto-ul eseului *On the Art of the Theatre* (Despre arta teatrului, 1911), iar un an mai tîrziu, în *Towards a New Theatre* (Spre un nou teatru), Craig redescoperă şi relansează, cu acelaşi gust al alterităţii, sensul etimologic al grecescului *Théatron* = loc în care se asistă la reprezentaţii, derivat din *thédomai* = eu văd, exclamînd imediat într-o schimă de satisfacţie: « Nu era, prin urmare, teatrul, un loc ridicat anume pentru a se asculta treizeci de mii de vorbe în sporovăieli de două ceasuri » ! Englezul pare convins că teatrul a fost sufocat de cuvînt şi că şi-a pierdut chipul şi menirea — ţinînd de dans şi pantomimă — de la obîrşii. (Dar cîtă larmă de darabane şi de naiuri, ba chiar de voci omeneşti, nu va fi însoţit primele jocuri teatrale, ca să nu mai pomenim animaţia de bazar din amfiteatre !) Chiar şi publicul, riscă pionierul regiei moderne, ar fi parcă mai dornic să vadă ce face actorul, decît să audă ce spune. Şi-atunci, ce este teatrul, ce ar trebui să fie, îndeosebi acela al viitorului? Un loc de exprimare absolută a unui nou tip de artist: regizorul, Măria Sa Regizorul, am fi tentaţi să spunem şi astăzi, la atîţia ani după ambigua investitură craighiană. Regizorul, care nu trebuie să fie sluga dramaturgului şi colaboratorul actorilor, ci un făurar de sine stătător, un demiurg folosind textul ca pe un material brut pentru *propria sa operă de artă*, căreia îi imprimă o « dezvoltare simbolică », sugerată de « fluxul ideilor » iscat de opera literară în mintea sa. Afară, deci, cu actorul, afară cu scriitorul, afară, bineînţeles, şi cu scenograful, de tip vechi, rutinier, gata să mimeze: « Să lăsăm reconstituirea istorică şi grija pentru detalii pe seama muzeelor şi a anticariatelor ! » Craig anulează, astfel, cu o singură propoziţiune, întreaga poetică a naturalismului, înfloritoare în ultimele decenii ale secolului trecut, în primele decenii ale secolului nostru.

De unde, însă, atîta înverşunare, de unde acest « individualism transformat în veritabilă mizantropie », din partea unui *om de teatru* — definiţie preferată, dintre toate, de Craig — împotriva teatrului însuşi, de fapt a teatrului tradiţional, istoriceşte constituit la cumpăna dintre veacuri şi căruia Teddy Terry, rebotezat Craig, după o stîncă din largul coastelor scoţiene, i-a fost făptură vie şi pasionată? Biografi cu vocaţie psihanalitică — autorizaţi de bătrînul Craig însuşi — se opresc la un pasaj din *Index to the Story of My Days — Some Memoirs of Edward Gordon Craig* —

https://biblioteca-digitala.ro

1872—1907 (Index pentru zilele vieţii mele — Cîteva amintiri ale lui E.G.C. — 1872—1907): « Casa noastră? O casă plină de femei, iar eu tronînd în mijlocul lor » şi, plecînd de la această situaţie prin excelenţă felliniană, propun o explicaţie : « Lipsa lui de omenie, unilateralitatea sa, îşi au originea în acest dat de viaţă. Prin contrast, desigur, el s-a simţit mereu împins — ca o reacţie la mediul familial — spre o aspiraţie la eroic, la bărbătesc, opusă, să-i zicem aşa, cotidianului feminin : toate desenele sale, de fapt, sunt închinate Marii Drame Eroice. Astfel, ceea ce a pierdut în omenie, în calitate şi vibraţie umană, Craig, a cîştigat în grandoare » (Ferruccio Marotti, « ucenic », cum însuşi se recunoaşte, al maestrului englez, în *Edward Gordon Craig*, 1961). Fără îndoială, acest element biografic se cuvine avut în vedere, dar mult mai semnificative sunt datele ulterioare, înregistrate de acelaşi Marotti, poate nu şi suficient interpretate, însă. Fundamental, bunăoară, rămîne faptul că răsfăţatul Teddy Craig — talent actoricesc salutat de cronicari ca unul dintre cele mai promiţătoare, crescut şi format la umbra mamei, Ellen Terry, actriţa cea mai importantă de la sfîrşitul secolului trecut, în Anglia, şi a nu mai puţin celebrului Henry Irving, consacrat baronet de regina Victoria, bineînţeles pentru «onorabilitatea » teatrului său « bine făcut » (ca şi piesele pe care le-a jucat la « Lyceum ») — saturat şi sătul atît de bravura naturalistă a « reconstituirii » mimetice şi clinice din teatrul burghez, cît şi de prestigiul performanţelor de acest gen printre actori (şi nu doar la « Lyceum »), a simţit răsuflarea greoaie, încărcată a rutinei şi stagnării, şi a reacţionat cu justificată indignare şi dispreţ. O reacţie « idealistă », s-a spus, dar o reacţie provenită din înseşi măruntaiele scenei victoriene. Admirat de public şi de presa londoneză, Craig renunţă la gloria unei asemenea ambianţe, preferînd s-o caute, gloria, fie şi într-un plan ideal, în altă parte. De aici, « donquijotismul » mereu invocat în legătură cu cele mai multe dintre ideile şi iniţiativele teoretice ale lui Craig, de aici, în ultimă analiză, caracterul de *utopie* al poeticii sale teatrale, rezultat dintr-un laborios proces de abstragere.

Amprenta protestatară, avangardistă, a « răzvrătirii » lui Craig este întipărită, firesc, şi de formaţia cultural-artistică a acestuia: concomitent şi după rudimentele de «lătinie » deprinse la Bradfield College şi după studii făcute la Heidelberg, unde învaţă germana (pe care nu o va vorbi bine niciodată), Craig se formează ca un plastician — el însuşi desenează, pictează, gravează, mai ales în negru : *Black Figures* — care se reapropie de teatru prin scenografie şi costume, în folosul cărora se documentează la « National Gallery » şi se apleacă, apoi, asupra italienilor: Paolo Uccello, Piero della Francesca, Mantegna, Giovanni Bellini, Canaletto, cu intenţia de a studia, cu precădere, veşmintele personajelor acestora. Numai că — notează biografii pe firul tors în *Index* — iscodind linia veşmintelor, Craig dă peste altceva, simţitor mai important pentru el: *lumina*, cea care relevă spaţiul şi corpurile, înlesnind tocmai o « viziune spaţială în perspectivă ». Bun rămas « filozofiei omului ca centru al cosmosului, măsură a tuturor lucrurilor » ! De o însemnătate fundamentală sunt, în schimb, « cerul, aerul. . . lumina. . . toate acestea trebuind să fie TEATRU, prin excelenţă teatru ». Astfel, pe măsură ce în concepţia despre arta scenei a lui Craig dobîndesc prioritate lumina (şi, se înţelege, umbra: clarobscurul), spaţiul, culorile şi, fireşte, mişcarea (reductibilă la jocul luminii), scade, pînă la dispariţia completă, interesul pentru actor, adică pentru om (în numele şi în serviciul unui ideal superior de umanitate, totuşi !). S-ar putea scrie o istorie, parţială, a existenţei lui Craig ca pierdere a credinţei în religia sa iniţială, în arta actorului.

Eleonora Duse ▶

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Foarte timpurie pierdere: în *On the Art of the Theatre* este analizat, diderotian, felul în care emotivitatea îl ucide pe actor — arta fiind, pentru Craig, contrarul a tot cel e întîmplător, accidental — și se indică limitele impuse creativității actorului de corpul său omenesc, ca mijloc, ca instrument artistic (nu ca *eu*, ca subiect *făuritor*, ca în celelalte arte). E vorba de limite și de praguri pe care nici o tehnică nu e în stare să le depășească, deoarece « ființa umană, prin însăși natura sa, tinde spre libertate și nu se va supune nicicînd întru totul, nu va accepta nicicînd să devină mijloc pur, nici măcar al propriei gîndiri ». De la aceste considerații la reciclarea funcției actorului, mai exact la relegarea acestei funcții pe un post de *mască* (« The Mask » se numește cea de a doua revistă a lui Craig, 1908—1929), nu a fost de făcut decît un pas (interesante sunt apropierile în acest sens între poetica lui Craig și fantezia / imaginație, tributară, a lui Chaplin). După cum de la *mască* la *Über-Marionette (The Actor and the Über-Marionette* este titlul primului eseu craighian din « The Mask »), la supramarionetă adică — menită să se supună, *perinde ac cadaver*, voinței artistului teatrului, Regizorului, așa cum se supun culorile sau pînzele de decor — a urmat un alt pas, pecetluind înlăturarea totală a actorului din teatru, ca ființă organică vie într-un mediu anorganic, inert, dar pur, care nu poate fi contaminat, ca într-un lăcaș al zmeilor, al căpcăunilor (și Craig arăta, fizic, ca o mumă a zmeilor), de prezența « cărnii de om ». Odată cu actorul, am mai amintit, este lichidat cuvîntul și, odată cu cuvîntul, autorul. Diabolic, Craig creează un amplu gol în jurul lui, un vid teoretic în primul rînd, pe care va încerca să-l repopuleze — și aici e propria sa tragedie, ca și răzbunarea victimelor — *tot* cu text: un fel de scenariu, mediocru, ca să fim drepți, o « dramă fără cuvinte », ca de pildă *The Hunger*, scrisă de Regizor însuși, pentru umbre și manechine amintind *tot* de oameni: prin urmare, nu cu oamenii, cu genul uman în ansamblu, se răfuia Craig, ci numai cu actorii, cu prezența oamenilor-actori pe scenă ! Într-un decor sublim, compus din *screens*-uri (panouri mobile), pe o scenă cu fața schimbătoare *(The Scene with a Changing Face* sau *The Thousand Scenes in One)* botezată de Craig însuși — avea darul poreclei și al pseudonimelor — *Model Stage:* o Scenă Model, un fel de machetă, o cutie, la totala dispoziție a Regizorului, o jucărie pentru un copil alintat și îmbătrînit de tinerețe. Craig ajunge, fără să-și dea seama, să reinventeze cinematograful, care — în prima sa epocă, mută — nu a fost decît lumină, umbră, mască, ba și expresia « penel de lumină », folosită de Craig, revine la primul teoretician al filmului, Canudo, după cum « la masque » și « la perspective » apar în scrierile celui de al doilea, Delluc, și e de mirare că Edward Gordon Craig nu a făcut film, deși unul dintre cele aproape 70 de pseudonime ale sale era *Author of « Films »*.

Așa s-a născut, în lumea teatrului, mitul negativ al unui *monstrum-Craig*, iar șarpele utopiei își mușcă, vrînd-nevrînd, coada. *Monstrum* ca teoretician, firește, « singurul de valoare », cum scria Copeau, dar « incomplet pentru că nu dispune de un platou », din fericire pentru suflarea actoricească (și chiar dramaturgică). Incomplet, susțin, în schimb criticii de specialitate, și pentru că atins de caracteristica incapacitate anglosaxonă de a sistematiza organic o doctrină. Incomplet, așadar, și faimos pînă în zilele noastre ca gînditor despre arta scenei. În realitate, însă, Craig e mai interesant și mai important ca practician, ca realizator de spectacole memorabile. *After the Practice, the Theory*, teoria vine după practică, a fost cuvîntul de ordine al *omului de teatru* Craig, misiunea asumată cu devoțiune și cu rigoare, ne-o spune tot el, fiind aceea de *a profetiza* și de *a reintegra*. Am văzut că prevestirea trufaș extravagantă, exaltată (deși ascetic absolutizantă, pentru care a îndurat și foame), a noii figuri numite *artistul teatrului-Regizorul creator autonom*, manevrînd numai materie neînsuflețită, nu s-a concretizat — dincolo de limitatele experiențe craighiene de la Florența, cu *Model Stage A* și *B* — și probabil că nici nu va mai fi vorba

https://biblioteca-digitala.ro

Eleonora
Duse

https://biblioteca-digitala.ro

despre ea cît timp teatrul va rămîne o artă socială (probabil, « für ewig »). Să vedem, de aceea, ce anume, cît și cum a reintegrat, adică a recuperat, programatic, din chintesența originară, primitivă, a teatrului antic (rit, mască, mimică, dans, tăcere).

Craig a fost autorul unor spectacole fără doar și poate revoluționare, de la mizanscena operelor lui Purcell, *Dido and Aeneas*, și Haendel, *Acis and Galatea*, pînă la *Rosmersholm*, cu Eleonora Duse, la Florența, pînă la legendarul *Hamlet* regizat la Teatrul de Artă al lui Stanislavski — marele său vis, neîmplinit, rămînînd însă « reprezentația anuală în formă dramatică a *Patimilor după Matei* de Johann Sebastian Bach, de organizat într-un loc rezervat exclusiv acestui spectacol ritual », în vederea căruia și-a pus la punct un caiet de regie, cu numeroase desene, precum și două machete. (În 1934, după ce s-a distins prin intervenții strălucite la « Convegno Volta » dedicat teatrului, la Roma, Craig a primit propunerea oficială de a monta un *Quo vadis* în incinta Coloseului, cu campionul de box Primo Carnera în rolul lui Ursus: nostalgie italo-imperială a *Cabiriei* dannunziene; Craig a sugerat, la rîndul său, *Patimile* lui Bach, « obținînd un refuz diplomatic, deoarece relațiile cu Sf. Scaun ar fi avut de suferit de pe urma reprezentării unei opere de autor protestant » !) Înainte de a aparține direcției de scenă propriu-zise, contribuția decisivă, genială, a lui Craig la emanciparea spectacolului de teatru contemporan trebuie căutată și studiată în viziunea scenografică, adică în delinierea spațiului scenic și în organizarea estetică a acestuia. Începînd chiar cu *Dido and Aeneas*, « le matteur en scène » Craig, cum îl defineau ziarele londoneze, pleacă de la ideea deosebit de fecundă că realitatea scenică, spațiul teatral *nu pre-există* în raport cu viața spectacolului, ci se configurează odată cu acțiunea, cu mișcarea dramatică. Intuiție, după opinia mea, cu adevărat genială, și e de mirare că autorul ei nu a dezvoltat-o, cu setea de absolut care îl distingea, pînă la capăt: adică pînă la necesitatea ca nimic, în teatru, să nu fie pre-existent, nici chiar « locul », nici chiar actorii (de găsit și de ales « la fața locului »), ceea ce l-ar fi condus pe Craig, care nutrea și un cult pentru improvizație, la anticiparea cu cîteva decenii a *happening*-*ului*. A unui *happening* care, în mîinile unui artist ca Gordon Craig, ar fi atins, mai mult ca sigur, culmi de o nobilă splendoare. Dar Craig a preferat *happeningul* mineral intr-o cutie-scenă în miniatură, cu care și în care să se joace în voie, fără oameni vii.

Faptul fundamental al punerii în scenă a unei creații ca *Dido and Aeneas* — scriu comentatorii — l-a constituit aportul culorii unitare [dominantă gri] și introducerea unui nou înțeles al spațialității, prin eliminarea « sky-borders »-ului, a circularului și a panourilor decorate, pictate tradițional. Studiul coloristic al lui Craig avansează treptat: are ca bază istorică post-impresionismul (dar unii critici, specializați în filiații și genealogii, au stabilit apropierea de expresionism fixîndu-l de fapt, pe Craig, ca proto-expresionist), făcînd legătura între lucruri și spațiu, într-un raport spațiu-obiect, adică spațiu-ființă umană, rezolvat în favoarea celui de al doilea termen. Dar această rezolvare se datorează sistemului de iluminare cu ajutorul unor racursiuri bruște și al unor tonuri de culoare — preludii la studiul luminării « prin raze și pete », completat și amplificat în *Hamletul* moscovit, și purtat spre perfecțiune pe *Model Stage A*, construită la Florența.

Și la *Rosmersholm*, extrema simplitate a organizării arhitecturale a spațiului scenic e cea care impresionează și uluiește, așa cum ne transmite o mărturie a Isadorei Duncan: « Imense spații albastre, armonii celestiale, linii pierdute în infinit, înălțimi amețitoare, sufletul se simțea atras spre *lumina* unei mari ferestre . . . dincolo de care era universul fără margini, era extazul, era bucuria, miracolul imaginației ». Pentru *Hamlet*, Craig înfiripă un sistem de panouri mobile care își schimbă forma sub ochii uimiți ai spectatorilor: « La fiecare replică dinainte stabilită, unul

https://biblioteca-digitala.ro

sau două dintre panouri se mişcă, se rotesc, se retrag, se îndoaie sau se dezdoaie» (Norman Marshall).

Semnificativă pentru gustul paradoxului, pentru excentricitatea de *enfant gaté*, cum l-a numit Shaw pe Craig, apare stenograma discuţiilor de principiu dintre artistul britanic şi Stanislavski, elocvente şi în privinţa diferenţelor de mentalitate şi de modalităţi de lectură a lui *Hamlet* pe care Craig îl recomanda actorilor ca pe o « good play ». Savuros, între altele, este pasajul în care e analizată familia lui Polonius (« o broască rîioasă »), în scena 3 din actul I, Craig exteriorizîndu-şi o opinie foarte proastă despre această « familie demnă de dispreţ », aşa cum odioasă îi apare întreaga curte, unde Hamlet se dovedeşte singura fiinţă umană, avîndu-l alături doar pe Horaţio (şi să nu uităm că Gordon Craig îl jucase pe Hamlet la « Olympic » din Londra, în 1897):

Stanislavski: Şi ce gîndiţi despre Ofelia?
Craig: Tare mi-e teamă că e o proastă şi ea. Trebuie să fie frumoasă şi proastă, în acelaşi timp. Iată de ce e un rol atît de greu.
St.: Ce vreţi să spuneţi? Trebuie să fie un caracter pozitiv sau negativ?
Cr.: Cred că n-ar trebui să fie nici una, nici alta.
St.: Dar Dumneavoastră nu vă e teamă că publicul, obişnuit cum e să o socotească pe Ofelia un caracter simpatic, o să spună că teatrul face din ea o figură oloagă, transformînd-o într-o fată proastă şi cu o înfăţişare neplăcută.
Cr.: Înţeleg ce vreţi să spuneţi.
St.: Nu credeţi că ar fi mai înţelept s-o înfăţişăm ca pe o persoană plăcută şi simpatică, în ansamblu, şi s-o lăsăm să apară uşor nebună doar în unele scene? N-ar putea fi, aceasta, o interpretare justă?
Cr.: Mde, nu ştiu. Nu mă pot sustrage senzaţiei că Ofelia şi toată familia ei sunt inşi cam de dispreţuit, mai ales în scena aceasta. Numai cînd începe să înnebunească, dobîndeşte treptat-treptat un caracter mai simpatic. Nu pot să nu mă gîndesc că sfatul pe care Laert şi Polonius îl dau Ofeliei demonstrează cît sunt de profund mîrşavi.

« Stanislavski — comentează Ferruccio Marotti (după care reproducem dialogul cu Craig) — nu izbutea să se elibereze de viziunea tradiţională a diferitelor roluri, şi, împotrivindu-se ideii lui Craig, i-l cita de zor pe marele critic rus Bielinski, care vedea în Ofelia o figură de o puritate extraordinară. Bineînţeles, pe Stanislavski îl îngrijorau şi posibilele reacţii ale publicului din Moscova, în timp ce Craig susţinea că nu se lucrează pentru public, ci pentru a face artă ».

St.: Dar Bielinski, comparînd-o pe Ofelia cu Desdemona, considera că . . .
Cr. (întrerupîndu-l): Eu consider că amîndouă erau cam proaste.
St.: În cazul acesta, nu mai există tragedie.
Cr.: Mde, nu prea cred că Ofelia ar avea de a face cu tragedia. Nu mi-e simpatică. Singurele femei ale lui Shakespeare pentru care poţi nutri simpatie sunt Cordelia şi Imogena. [Din *Regele Lear*, respectiv *Cymbeline* — *n.n.*].
St.: Dar Shakespeare cum o vede pe Ofelia?
Cr.: Cred că exact aşa ca mine.

https://biblioteca-digitala.ro

St.: Nu sunt de acord. Dacă Ofelia n-ar fi decît o mică fetişcană prostuţă, l-ar micşora pe Hamlet în ochii publicului.
Cr.: În piesă nu i se cere altceva decît să facă ansamblul puţintel mai patetic. Atîta tot. Criticul englez Jameson consideră că ea a fost o mică naivă încă din pruncie. Poate că a înspăimîntat-o cu măscări, vreun băietaş cocoţat pe un gard.
St.: Dacă Hamlet respinge o mică fetişcană proastă, faptul nu e interesant, dar dacă pluteşte în nori într-atît încît să refuze dragostea unei fete pure şi frumoase, atunci ceea ce reiese de aici e o tragedie.
Cr.: Nu cred. Ea nu-i decît o creatură mică şi neînsemnată.
St.: Dar atunci Hamlet de ce e îndrăgostit de ea?
Cr.: El e îndrăgostit de propria sa imaginaţie, de o femeie imaginară.
St.: Mi-e frică, dacă-i aşa, că asta va trebui s-o explicăm publicului în timpul unei pauze . . .

Luînd ca reper « lectura » lui *Hamlet* — « contradicţie între materie şi spirit, care se distrug reciproc » — cei mai mulţi dintre craigologi au sfîrşit prin a decupa « dualismul » ce caracterizează cele mai reuşite puneri în scenă ale părintelui supramarionetei : un dualism atît filozofic, descins din dialectica platoniciană a « opuşilor », cît şi unul temperamental, pe temeiul căruia figura-principe a viziunii lui Craig ar fi oximoronul, artistul dezvăluindu-se ca un *homo anceps*, prins mereu între solicitările realului şi ale simbolicului, ale naturalului şi ale fantasticului, înrudindu-se în felul acesta — s-a observat — cu « satanicul celest » sau cu « fermecătoarea scîrbă » din schema de bază a poeziei europene post-baudelairiene (dar Ferruccio Marotti atribuie, pe drept cuvînt, o asemenea tensiune bipolară, mai curînd tradiţiei metafizice engleze şi îndeosebi influenţei lui William Blake, autor, drag lui Craig, al lui *Marriage of Heaven and Hell*, Nunta cerului cu iadul). Dar acelaşi dualism defineşte nu numai gînditorul, « ideologul artei », ci şi profesionistul, practicianul, omul de teatru *stricto sensu:* pe de o parte Craig profetizează o abstracţiune, o utopie « dezactorizantă », pe de altă parte, însă, se comportă ca un meşteşugar umil (în anii tinereţii fusese legat de mişcarea « Arts and Crafts »), gata să refacă experienţa « impersonală » a clasicismului, mai mult chiar, învăţînd el însuşi — încă de la primul contact cu rampa — aproape toate îndeletnicirile legate de aparatul sceno-tehnic. Iar atunci cînd a fost să-şi întemeieze propria şcoală, « Gordon Craig School », la Arena Goldoni din Florenţa, inaugurată la 27 februarie 1913 (ziua de naştere a mamei sale), nu a ezitat să introducă în programa primului an de studii activităţi « manuale » obligatorii ca desenul şi pictura de decoruri, crearea şi realizarea de costume (Meyerhold, referindu-se la Craig, îşi aminteşte că şi Stanislavski învăţase croitoria, la Paris), construirea de machete teatrale, confecţionarea de marionete, electricitatea şi iluminaţia etc. (Un alt pseudonim craighian e *Everard Plumbline*, « Fir-de-plumb », iar altul încă, oarecum alchimistic, *Pot-Boiler*, « Fierbe-oale ».) În materie de istorie a teatrului, accentul era aşezat pe aprofundarea tragediei greceşti şi pe *commedia dell'arte*. Şi nu e lipsit de tîlc faptul că, la rigoare, pînă şi dramaturgul, autorul, putea fi acceptat ca *om de teatru*, în poetica lui Craig, dar « numai dacă a practicat şi studiat meseria actorului, a scenografului, a desenatorului de costume, a electricianului şi a dansatorului » *(On the Art of the Theatre)* şi, se înţelege de la sine, fără «indicaţiile de autor », pentru care s-a certat cu Shaw.

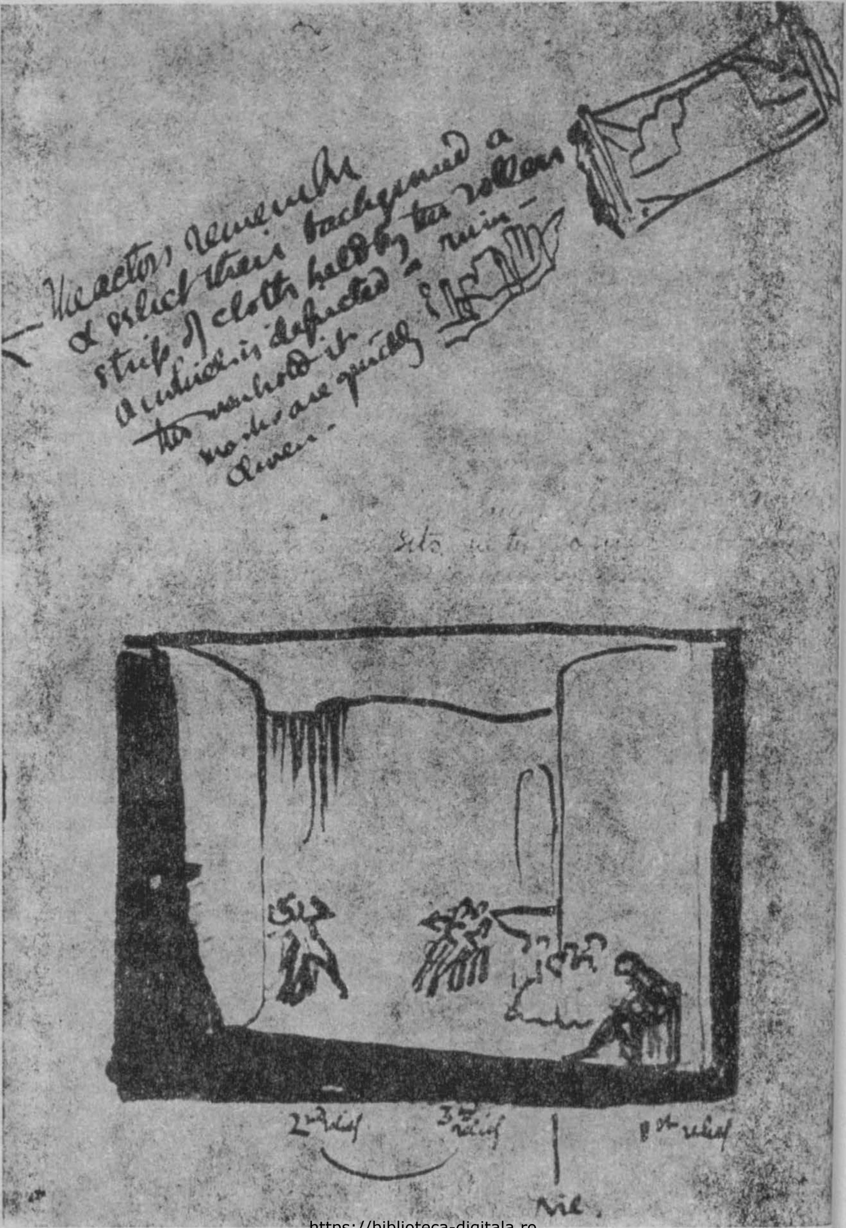
Cît despre « înstrăinarea de oameni » a lui Craig, acesta nu e un fenomen specific lui, ci colorează întreaga perioadă de la cumpăna ultimelor două secole, artistul nostru formîndu-se într-un « climat oscilant între compromisul victorian şi reacţia

https://biblioteca-digitala.ro

socialistă, el însuşi complăcîndu-se în a se declara un realist printre socialişti ». Teatrul din epoca sa rămăsese în afara marilor curente de idei, fiind considerat vulgar şi non-artistic în cercurile intelectualilor calificaţi, aşa cum e considerat astăzi cinematograful. Craig resimte acut contrastul şi se străduieşte să conecteze estetica şi practica teatrului, înviorîndu-le, la circuitul înaltelor tensiuni din literatură, din artele plastice sau din muzică (pseudonimul « muzical » al lui Craig, aproape un oximoron: *Hadrian Jazz Gavotte*). Încă odată, meritul său e de a fi încercat această operaţie fără a imita modelele anterioare — lui Appia, pe care l-a admirat sincer şi de care s-a apropiat cu afecţiune, nu i-a fost epigon, ci însoţitor de idei şi soluţii arhitectonice; lui Ortega y Gasset i-a citit *La deshumanizacion del arte*, bineînţeles, după apariţia eseului, în 1925. Şi chiar dacă figura profetizată a « regizorului ca pură creactivitate », cu excluderea autorului, a actorului şi a cuvîntului, nu a prins trup istoric, e limpede că o parte considerabilă din impulsul spre o *diktatorische Phantasie* a regizorului, — aşa cum figura şi funcţia acestuia s-au cristalizat între cele două războaie şi îndeosebi după 1945, — i se datorează indiscutabil şi lui Craig. Nimeni nu a reluat, şi cu atît mai puţin nu a perfecţionat, experimentele cu *Model Stage*, dar nenumărate din rezolvările scenografice, devenite astăzi locuri comune, menite să dea unitate (aspiraţie continuă spre o *Einheitswerk*), precum şi măreţia spectacolului de teatru, poartă monograma E.G.C. — « Craigische Vorstellung » — inclusiv inspiratele sugestii cu privire la clarobscur sau la mişcare, într-un spaţiu care se naşte odată cu povestea dramatică, sau la lumina dătătoare de ritm, la imaginea scenică-imagine a mişcării, corală nu individuală, silenţioasă etc. Sub acest unghi, lista regizorilor celebri (de teatru şi de cinema) înrîuriţi de vioiciunea de spirit şi de fantezia lui Craig e nesfîrşită, s-ar putea zice că rămîne, practic, deschisă: de la Meyerhold şi Tairov, la Vahtangov şi Eisenstein şi Stanislavski însuşi, de la Copeau, Dullin, Batty şi Ch. Bérard, la compania Habima (a fost plănuită pînă şi o « Gordon Craig's Habima »), la Peter Brook. Craig constituie — aşa cum îşi încheie Marotti monografia — « polul de tensiune al celor mai mari regizori ai lumii şi poate că va rămîne ca atare multă vreme de-acum înainte. (. . .) Îl poţi accepta pe Craig sau poţi să-l respingi, oricum însă, trebuie să-l cunoşti, deoarece scena contemporană nu poate face abstracţie de experienţa sa ». Experienţă în accepţie imediat artizanală, dar şi în accepţie înalt creativă, a unui artist de anvergură. Pe această ipostază pune accentul şi Meyerhold, înainte de a semna, în 1909, un portret al lui Craig: „« Ceea ce lipseşte teatrului englez e tocmai simţul artei », a zis probabil E. G. Craig, atunci cînd şi-a părăsit definitiv patria. (. . .) Şi tot el a scris, de bună seamă: « Regizorul care nu e artist, chiar dacă e înzestrat cu o cultură vastă, nu e de nici un folos în teatru, tot aşa cum un gîde nu poate fi de folos într-un spital »".

Craig a fost un asemenea artist adevărat, naiv şi genial, extravagant şi plin de ardoare, născut pentru ghiduşii grave, pînă în pragul anilor '30: după aceea, jumătate supărat şi decepţionat, jumătate obosit, s-a retras pe Coasta de Azur (nu şi-a spus, oare, chiar el, *Giovanni Mezzogiorno?*), şi şi-a trăit o a doua viaţă, considerîndu-se, printr-o « culoare inversă », ca la Shakespeare, nu fără autoironie şi amărăciune, nu atît un neînţeles, cît un « divers », o excepţie: « Amice, toţi sunt cam nebuni în lumea asta, în afară de dumneata şi de mine . . . dar şi dumneata îmi pari, la o adicătelea, cam ţicnit ». A trăit încă trei decenii lungi, deretecîndu-şi amintirile, punînd ordine în scrieri şi opere de gravură. Şi-a trăit această nouă viaţă în *lumina* Mediteranei şi în *tăcerea* valurilor ei, aşa cum luminos şi tăcut visa să fie Teatrul Viitorului, din care s-ar fi cuvenit să fie alungate hibriditatea şi rugina rutinei, urmînd să triumfe, eliberate, puritatea şi grandoarea: dacă se nasc, de predilecţie, în umbra rigidă a Nordului, utopiile se astîmpără şi se topesc în blînda adiere a luminii din Sud . . .

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

GORDON CRAIG ȘI ROMÂNIA
Argument la o corespondență inedită

« În viața de zi cu zi, ,,dacă'' este o ficțiune; în teatru, ,,dacă'' este un experiment. În viața de zi cu zi, ,,dacă'' este un mijloc de evaziune; în teatru ,,dacă'' este adevărul însuși. Doar pentru cei încredințați de dreptatea acestui adevăr, teatrul și viața sînt una » — scria Peter Brook, în finalul unei cunoscute pledoarii pentru profesionalism, rigoare și deschidere în munca omului de teatru. Rememorarea acestor distincții vine în gînd, răsfoind acest prețios pachet de scrisori, adresate — la mijlocul anilor '30 — de unul din cei mai importanți oameni de teatru europeni ai acestui secol, Edward Gordon Craig, unui om de teatru român aflat atunci la vîrsta căutărilor, Haig Acterian; bogăția de idei despre *teatru* și *viață*, aici conținute, aruncă lumini surprinzătoare asupra unor vocații în dialog: cea a regizorului englez — pe deplin conturată și afirmată; cea a tînărului regizor român aflată, în acel moment, la poarta tuturor virtualităților.

Epoca era una de frămîntări multiple și de contradicții; scena mare a vieții, ca și scena mai restrînsă, condensată a teatrului, condiționîndu-se reciproc într-un joc ce pivota frecvent pe acel « dacă »: de la ficțiune la experiment, și de la evaziune la adevărul nud, conștiința artistului devenind, nu o dată, piatră de încercare pentru o dialectică de echilibru instabil. Sub presiunea evenimentului care, încă de atunci, pregătea dramaticele răsturnări ale anilor următori, Craig — așa cum îl dezvăluie aceste file îngălbenite de vreme — apare, bunăoară, confruntat cu imperativul unor opțiuni de conștiință, descifrate nu fără zbucium și durere, între limite impuse de viziunea de moment și de o trăire inevitabil tributară clipei.

La începutul acestei corespondențe, Gordon Craig locuia, de peste un sfert de veac, în Italia, unde — deși englez —, sperase să-și găsească o patrie de adopțiune; în finalul scrisorilor îl vom găsi la Paris unde își află refugiul, lăsînd « în urmă un teatru italian din zi în zi mai scufundat în umbră », cum singur mărturisește (26 octombrie 1936). Este vorba, desigur, de umbra dictaturii mussoliniene, pe care, în naivitatea lui, Craig năzuise s-o eludeze, ba chiar — într-un elan de utopie caracteristic uneori artistului — s-o facă să slujească indirect țelurilor sale de creație. După zadarnice tentative de a căpăta audiență la autorități, Gordon Craig este cuprins, în cele din urmă, de dezgust și de dezamăgire: « cu noua lor ordine (deși oamenii — oamenii de treabă, din popor — au rămas la fel de amabili), fasciștii birocrației au trecut la o asemenea ÎNGÎMFARE, purtîndu-și nasul atît de sus, încît mi s-a făcut pur și simplu greață » . . . (26 octombrie 1936). Uimit, tot astfel, de niște elogii aduse de lordul Rothermere dictatorului Hitler, într-o gazetă britanică, Craig îl întreabă pe Acterian dacă « românii au simțul umorului » (31 decembrie 1935). Așa cum reiese din scrisori, stimulat de corespondentul său, Craig manifestă de altfel, dealungul întregului episod epistolar, un interes emoționant față de România și de viața teatrală bucureșteană, pe care își dorea în mod special s-o poată cunoaște la fața locului. « Va veni și ziua aceea cînd voi veni să-ți văd capitala » . . . scrie el, la 28 februarie 1936.

Din păcate, acea zi nu a venit niciodată. Precum într-o acțiune scenică cu sfîrșit abrupt, cortina cade subit, în 1937, cu valența dramatică a unei despărțiri pentru totdeauna; era înainte de cotitura fatală luată de cursul social-istoric european;

https://biblioteca-digitala.ro

înainte, desigur, de întorsătura de o dramatică cecitate, luată de destinul lui Haig Acterian sorbit, ca şi alţii cîţiva, de himera acelui *fatum* sumbru şi violent, temut de Gordon Craig. Precum o fotografie mişcată, frîntura de viaţă din aceste scrisori, frapează aşadar prin candoare şi o anume trăsătură intempestivă: vocea lui Edward Gordon Craig — singura care se aude — parcurge în salturi o traiectorie progresivă, de deziluzie şi înţelepţire. Apoi, viaţa de zi cu zi şi arta teatrului par să se afle, irecuzabil, la răscruce. Fulguraţia clipei se curmă. Epilogul desparte ursitelei. În acest sens, mărturia acestor documente, astăzi păstrate în colecţia Academiei Republicii Socialiste România, întregeşte « sine ira et studio » cunoaşterea unor biografii ardente, în confluenţă şi divergenţă.

Secolul20

https://biblioteca-digitala.ro

GORDON CRAIG ŞI ROMÂNIA

47 inedite (1934—1937) către HAIG ACTERIAN

22 octombrie 1934

Dear Monsieur Haig Acterian, [1]

Vă mulţumesc pentru amabila dumneavoastră scrisoare. Daţi-mi voie să vă scriu cîte un pic în engleză, germană şi franceză, căci nu ştiu bine germana.

Aţi fi bun să-mi spuneţi cu ce treburi vă aflaţi la Roma? Ce lucraţi acolo? Şi la Bucureşti ce faceţi?

Sînteţi regizor? — actor? — critic cumva? Scrieţi-mi vă rog.

Nu ştiu dacă mă voi afla aici în ianuarie, dar puteţi să-mi scrieţi oricum, şi dacă voi fi încă aici, am să fiu încîntat să vă î n t î l n e s c!

---

[1] Formula de adresare e de la sine grăitoare. Rîndurile de încheiere sînt în franceză restul scrisorii mai mult în germană. Un amestec specific de engleză, germană, franceză şi italiană, caracterizează de altfel întreaga corespondenţă a lui E. G. Craig cu H. Acterian. Traducerea noastră încearcă să reproducă măcar parţial, culoarea împrumutată de acest amestec lingvistic mesajelor, în maniere care să nu ridice obstacole în calea fluenţei şi înţelegerii textului românesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Am aici o casă mică dar multe cărţi vechi de teatru — şi ceva desene —.
De asemenea OSPITALITATEA MEA.

Al dumneavoastră sincer,
GORDON CRAIG

2

VIA DELLA COSTA DI SERRETTO 17. GENOVA 10. ITALIA

29 oct. 1934

Dragă Signor Acterian,

Scrisoarea în care îmi vorbiţi despre ceea ce aţi înfăptuit pînă acum în domeniul teatrului, mă interesează — aţi făcut o mulţime de lucruri — şi, acum, cartea dumneavoastră ar trebui să vă fie de mare ajutor în acest sens. Titlul e excelent. Oare nu există cuvînt mai familiar ca acest «prolegomene»?

Sugestia cu barba lungă şi neagră e bună. Cît despre dumneavoastră nu purtaţi nici măcar barbişon. Voi fi încîntat să văd planul cărţii dumneavoastră, oricînd veţi avea bunătatea să mi-l puneţi la dispoziţie.

A c u m *sînt la Genova.*

E n e s i g u r *cît timp voi rămîne aici.*

Sînt în căutarea unei locuinţe modeste la Roma. *Signor Milano şi soţia sa au început să caute.*

Mi-ar plăcea teribil de mult să locuiesc la Viena — e oraşul artiştilor, nu-i aşa? *Şi totuşi n-am poposit niciodată acolo mai mult de 24* de ore.

Sînt ceva greutăţi în a găsi *o locuinţă atît la* Viena *cît şi la* Roma . . . *cea mai importantă fiind că nu văd totuşi cum aş putea vizita aceste locuri pentru a mă ocupa singur de căutarea locuinţei. Mai aveţi ocazia să vă întîlniţi şi să vorbiţi cu signor prof.* Orestano?

Cînd am fost la Roma la Conferinţă mi-a spus (confidenţial) că ar trebui să-l întîlnesc pe marele om care guvernează acolo. N-am mai auzit nimic despre treaba asta, dar probabil că el pregăteşte lent întrevederea.

A trebuit să plec, deoarece între timp primisem biletul pentru ziua de luni. Poate Signor ORESTANO *a crezut că voi sta mai mult. Nu ştie că sînt unul dintre cei mai săraci artişti din Europa, întrucît nu am putut să lupt şi să fac bani în acelaşi timp. Înţelegeţi? Minunat. De fapt sînt sigur că înţelegeţi, dar nu mi-ar veni uşor să-i explic situaţia domnului Prof.* ORESTANO . . .

Dacă aş locui la Roma aş fi tentat să mă rog de un prieten să îmi facă rost, cît de diplomatic cu putinţă, de o mică colaborare la Teatrul de stat din Roma; în schimbul acestei mici colaborări, statul mi-ar putea da, n u b a n i, *ci o mică locuinţă. Spune-mi, pe cine crezi că aş putea aborda în perfectă siguranţă pentru a duce astfel de delicate tratative?*

Oricum, NU o femeie.

Notaţi că nu-mi doresc un serviciu important.

Şi nici o locuinţă m a r e.

N-aş refuza o muncă dificilă, colosală, dar cum aş putea să mă gîndesc la una ca asta, *după ce am văzut cum au primit colegi de-ai mei . . . şi . . . alţii, însărcinări mărunte?*

Dacă se iveşte ocazia să veniţi la Genova sau prin apropiere, vă rog daţi-mi de ştire la timp; voi fi bucuros să vă întîlnesc şi vom lua prînzul împreună, cina deasemenea.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu vă puteți părăsi lucrul acum, *dar mai tîrziu s-ar putea să simțiți nevoia* unei schimbări, *pentru cîteva zile, și a unei împrospătări a studiilor dumneavoastră.*

Cu cele mai bune urări,
al dvs. sincer,
E. G. CRAIG

Am recopiat *această scrisoare ca s-o puteți citi cu ușurință: am o caligrafie cam confuză.*

3

VIA DELLA COSTA DI SERRETTO 17, GENOVA 10. ITALIA

1 noiembrie 34

Dragă Sig. Acterian

Merci — *mulțumesc mult pentru scrisoare. Aștept telegrama.*

Trebuie să te întreb dacă știi despre un foarte liniștit, *mic și bun* Albergo, *căci nu pot merge la hotel «Russie»: este mult prea* costisitor *pentru mine.*

N-am nevoie decît de o singură cameră. Poate îmi dai un sfat.

Am de gînd să nu spun nimănui de motivul venirii mele la Roma: *Am de gînd să născocesc un neadevăr* valabil — *voi spune* TUTURORA *că am venit să mă întîlnesc cu Gregor ca să plec cu el la Viena — dacă nu-l voi găsi la Roma — atunci am să mă fac supărat foc.*

Căci nimeni nu trebuie să știe (s.v.p.) *că merg să stau de vorbă cu Excelența Sa:*
CUNOAȘTEȚI OAMENII DE TEATRU
Iată — ! ! !
— Cine știe — mari perspective . . . poate
Merci, încă o dată.

E.G.C.

P.S. Am scris Profesorului Orestano.

4

Genova, luni 3 noiembrie 1934

Caro Mr. Acterian

Cartea *pe care o propui s-ar putea să facă deliciile prietenilor mei și dacă ai putea aranja ca 10.000 de exemplare (tirajul unei reviste) să le ajungă în 1935, poate 300 o vor citi. În orice caz 126 o vor face — dar după asta??* Potopul.
Sau războiul
Sau cine știe —
Dar ce ai zice de un teatru*??? Nu, la asta nimeni nu s-ar gîndi niciodată.*

*Totuși, nu îmi surîde ideea unei cărți de «*Conversații *cu* E.G.C.*». Nu sînt un Goethe, nici* vreun Ieremia, Isaia *sau* Iov.

Nici nu doresc să conving «omenirea» că știu totul sau că pot face orice; or, convorbirile aici ar duce. La ce bun? Odată convinsă, lumea întreagă ar exclama. «Bravo! Bravo! Întotdeauna am sperat *că ai ceva în cap, iar acum știm cu toții ce anume, și de acum încolo ce fericire pe noi să facem* TOATE ASTEA *fără tine:*

— La revedere —

Și al șaselea Reinhardt se va ridica și-l va face praf pe al doilea Meyerhold și sovieticii vor bombăni: «Știam noi că aveam dreptate cînd doream să distrugem teatrul. De ce s-a mai băgat și prichindelul de Lunacearsky*?*

Cele mai bune urări,
dragul meu Acterian

https://biblioteca-digitala.ro

S.V.P. Spune-i te rog librarului la care am fost împreună să-mi trimită acele O p u s c u l e *pe care, de comun acord, le-am pus de o parte.*

E.G.C.

as there are not many hours in which to arrange the matter, <u>will you please send me a telegram on the 16th</u>, to say that the invitation has reached the Accademia?

It is so good of you to be representing me in this matter, and I hope I shall see you as soon as I get to Rome.

I wrote to Prof Orestano about the <u>American</u> <u>interference</u>

I wrote on monday night an express letter.

DID HE GET THIS?

Yours
[signature]

e grazie mille.

5

Via della Costa di Serreto, 17, Genova 10, Italia
14 noiembrie 1934

Dragă Mr. Haig Acterian,

Mulțumesc pentru scrisoarea (nedatată) cu ștampila poștei « 13 noiembrie ».

Nu am primit deocamdată nici o telegramă sau scrisoare de la secretarul particular al Excelenței Sale.

Sper că nu va întîrzia.

Dacă ar fi sigur că urmează să mă bucur de auspiciile « Academiei Regale Italiene », *ai fi atît de amabil să-mi procuri invitația prin Academie? Fii bun și vorbește cu Prof. Orestano sau cu Dr. Bruers despre asta, și te rog telegrafiază-mi fără întîrziere care-i rezultatul.*

Nu am putut accepta invitația printr-un american; da, și lunea trecută, un american a încercat să mă convingă să accept (am să-ți spun despre ce-i vorba cînd ne vom vedea — m-a iritat foarte mult).

Este o datorie de politețe să n-o primesc decît prin mediația Profesorului Orestano sau prin Accademia R. d'Italia. *Nu există altă cale.*

Iată de ce aș dori să convingi pe Prof. Orestano sau pe Dr. Bruers să-mi facă rost de invitație prin Reale Accademia d'Italia, —

Lungotevere Farnesina.

Îmi pare rău că Prof. Orestano e plecat — De aceea spun de Dr. Bruers care sper eu, din amiciție pentru mine, ar accepta, să dea un telefon Secretarului particular la Palazzo V; *și să roage ca invitația să fie adresată* prin Academia regală Italiană.

Astăzi sîntem în 14: s-ar putea să plec la Roma pe 17, dimineața, așa încît invitația Academiei nu poate ajunge aici la timp, înaintea plecării mele. Presupun că poate rămîne la Academie, de unde o voi putea ridica cînd ajung la Roma.

Întrucît nu mai avem multe ore pentru a rezolva chestiunea, ai fi atît de bun să-mi trimiți o telegramă pe 16, *anunțîndu-mă că invitația a ajuns la Academie?*

Ești foarte amabil reprezentîndu-mă în această problemă, și sper să ne vedem îndată ce ajung la Roma.

I-am scris profesorului Orestano despre i n t e r v e n ț i a americană, *luni seara, I-am scris o scrisoare expresă.*

A PRIMIT-O?

Al dumitale,
E.G. CRAIG
și mii de mulțumiri

6

PRIMIT TELEGRAMA. OM DE ISPRAVĂ.
FELICITĂRI.

15 noiembrie 1934
CRAIG

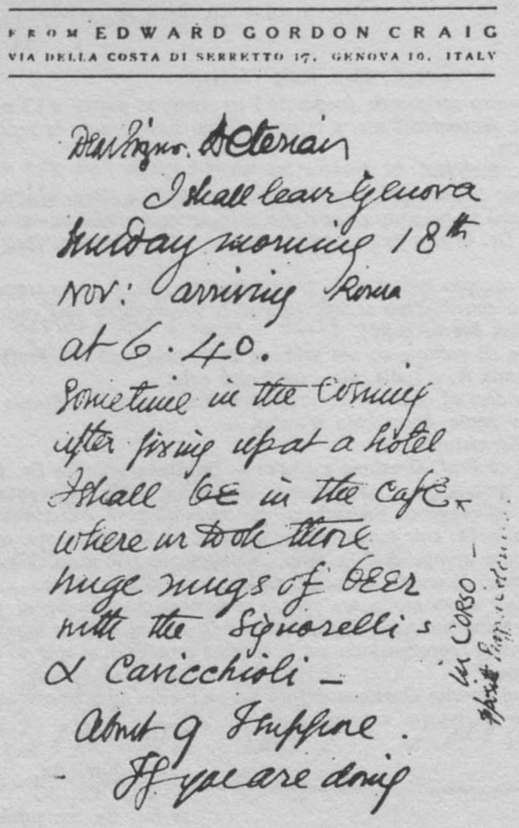
7

Dragă Signor Acterian.

Plec din Genova marți dimineața, 18 noiembrie: sosirea la Roma la 6.40.

Pe seară, după ce mă voi instala la un hotel, voi lua loc în cafeneaua de pe CORSO *(vizavi de Piazza Colonna), unde am băut acele halbe urlașe de bere, cu familia Signorelli și cu Caricchioli.*

https://biblioteca-digitala.ro


FROM EDWARD GORDON CRAIG
VIA DELLA COSTA DI SERRETTO 17. GENOVA 10. ITALY

Dear Signor Acterian
I shall leave Genova
Sunday morning 18th
Nov: arriving Roma
at 6.40.
Sometime in the evening
after fixing up at a hotel
I shall be in the café*
where we took those
huge mugs of beer
with the Signorelli's
& Cavicchioli —
About 9 I suppose.
— If you are doing

*in CORSO —

Pe la nouă, să spunem.
Dacă nu ai nimic de făcut și vii într-acolo, intră să stăm și noi de vorbă.

Al dumitale sincer,
E. GORDON CRAIG

17 noiembrie 1934

8 25 noiembrie 1934

Dragă prietene Acterian,
Sper că te simți bine astăzi. Mă întreb dacă ai avut răgazul să citești cartea care se ocupă de mine și activitatea mea — sper să-mi scrii cîte ceva despre ea: aș putea spune că e o carte bună, numai că din cînd în cînd vorbește de lucruri neesențiale.

https://biblioteca-digitala.ro

Îţi trimit încă un exemplar (nu cred că este la fel de frumos ca al dumitale): n-ai vrea să foloseşti acest exemplar? Cred că l-ai putea face să circule prin Roma, pasîndu-l la o mînă de oameni . . . şi chiar să-l împrumuţi pentru o zi, două profesorului Orestano . . .? Nu lăsa cartea nimănui mai mult de trei zile. Apoi, o poţi arăta redactorului de la « Popolo di Roma*», care văd că a publicat o foarte bună recenzie (în numărul din 22 noiembrie) despre acei actori, De Filippo, care fără să fie nişte Salvini, sînt totuşi De Filippo.*

Tocmai de aceea ar fi bine să-i duci cartea redactorului şi să-i atragi atenţia asupra anumitor pasaje . . . dar nu i-o laşi. Dacă va ţine să aibă un exemplar — angajîndu-se să i se facă o recenzie bună, de către un critic de prima mînă, care să ia în considerație pasajele menţionate —, atunci da, i se poate trimite un exemplar.

Aş ezita să pun sub ochii unor străini, sau ai unor cunoştinţe, o carte despre mine, dar dumneata *poţi face acest lucru, dacă eşti atît de bun.*

Şi acum despre duce.

Da, nimeni nu l-a informat că ceea ce am făcut pentru teatrul european, e cam ceea ce el a făcut pentru Italia . . . nu m-am gîndit la mine *ci la* Teatru *. . . viaţa mea a fost o jertfă oferită cu bucurie (dacă pot folosi vorbe atît de mari) şi, fără îndoială, va continua să fie astfel . . . şi chiar dacă aş avea douăzeci de teatre, lucrurile ar sta la fel . . .*

Dumneata înţelegi asta . . . perfect . . . *Dar ceea ce vreau, este să o spui ori de cîte ori ai ocazia. Pentru că nu doresc să fiu clasificat la un loc cu ambiţioşii mercantili.*

Cred că nimeni în Italia nu înţelege asta, deşi eu stau în ţara asta de douăzeci şi cinci de ani.

Dar ai putea să adaugi că cei care mă ajută să înaintez îşi umplu totodată şi buzunarele. În al meu nu mai pot băga mîna — nu au cum să-şi facă drum prin faţa mea, doar dacă s-ar împinge în spatele meu — înţelegi? nu şi-ar umple buzunarele.

Pe atît de mulţi oameni îi interesează banii . . . da, îi interesează. Pe mine de loc — e numai un mijloc de transport. Şi desigur, călătoria de la Genova la Roma şi înapoi s-a dovedit a fi mult mai scumpă pentru mine decît ar crede locuitorii Romei!

Dumneata probabil că îmi cunoşti situaţia: dar atît Europa cît şi America mă privesc ca pe un om foarte bogat, colecţionar de cărţi care nu se uită la preţ, cu un cont însemnat la bancă! Simplul fapt că sînt englez îi face pe oameni să gîndească astfel.

Crezi că ai putea aranja publicarea unei cărţulii la Roma, despre munca mea, în care scopul activităţii mele şi tot ceea ce am făcut să fie în mod limpede şi concis exprimat? Nu cred că Mr. Milano o poate face, altminteri ar fi acţionat imediat în urma rugăminţii mele din seara aceea în care i-am telefonat amîndoi.

Al dumitale,
GORDON CRAIG

P.S. Fii bun să rogi la librărie să mi se trimită acele opuscule *pe care le-am ales împreună, cînd am fost acolo.*

9

Decembrie 1934

Spune-mi, te rog, există ţări pentru care paşaportul dumitale nu este valabil?

Am uitat ce mi-ai povestit, dar parcă era ceva în legătură cu asta.

MAI PRESUS DE ORICE, păstrează-ţi buna dispoziţie. *Sînt surprins să constat că toate scrisorile pe care oamenii mi le scriu sînt deprimate — chiar dacă nu sînt neliniştitoare.*

https://biblioteca-digitala.ro

Scrisorile dumitale sînt totdeauna pline de bună dispoziție.

Al d-tale

E.G.C.

Încearcă să-l vezi pe Milano[1] *și să afli ce naiba a vrut să spună cînd a afirmat că « nu știu cine-mi este dușman și cine-mi este prieten ». Caută* neapărat *să-l faci să mărturisească. Urăsc misterele de acest gen.*

Al dumitale cu sinceritate,

E.G.C. [2]

10

Dragă Martin Hardie, [3]

Îți scriu aceste rînduri ca să-ți prezint pe tînărul meu prieten Haig Acterian, cercetător pasionat al teatrului, prieten cu Joseph Gregor [4] *— i-ar face plăcere să te cunoască.*

Sper că te afli acum la Muzeu — am impresia că a trecut un secol de cînd n-am mai avut vești de la dumneata.

Al dumitale,

GORDON CRAIG

Via della Costa di Serretto

Genova — Italia

11

26.XII.34

Mulțumesc pentru g î n d u l b u n *de a-mi trimite* t u t u n *— ! ! !*

Am citit în jurnalul italian că Dl. Pirandello i-a propus Șefului său să « creeze » un Teatru Național di Prosa *la « Argentina » în Roma.*

minunat —

ce curaj !

după « Fiica lui Jorrio »

octombrie — 1934

Un omuleț foarte simpatic și inconștient acest micuț Pirandello — și presupun, că nu va include în compania sa teatrală pe D. Eduardo de Filippo, Dl. Peppino de Filippo, Dl. Angelo Musco — nici măcar ca mentori, pentru încurajare.

Chiar el, șoricelul alb, îi va învăța pe ceilalți să joace — asta presupunînd că propunerea lui va fi acceptată

. . . .

Am primit de la de Pirro, *director sau secretar la* Fed : Naz : Fas : degli Industriali dello spettacolo *răspunsurile la cele șase sau șapte întrebări ale mele. Răspunsurile sînt interesante, cel puțin ca inscripții subacvatice.*

EXEMPLU : — *Numărul repetițiilor pentru o piesă variază între șapte și zece. Fiecare repetiție durează aproximativ trei ore*

— K o l o s s a l ! ! !

Prin urmare, 30 de ore sînt considerate suficiente pentru a pregăti o piesă ! ! !

După cîte știu, lui Vachtangov i-au trebuit două sute de repetiții pentru « Dybuk ».

MĂ ROG — *cînd conduci în pantă este firesc să . . .*

---

[1] Milano, redactor la revista « Scenario ».

[2] E o carte poștală nedatată, ilustrația reprezentînd Le Café de la Paix, Place de l'Opéra — Paris. Probabil de la sfîrșitul lunii decembrie 1934.

[3] Scrisoare de recomandație către un conservator de la « Victoria and Albert Museum ».

[4] Director al uneia din cele mai mari biblioteci de teatru din lume, în Viena anilor dintre cele două războaie și autor al mai multor cărți închinate teatrului, printre care o « Istorie a teatrului universal ».

https://biblioteca-digitala.ro

12

31 dec. 1934

Dragul meu Acterian,

Am aflat chiar acum dintr-o gazetă din Genova despre un aşa zis « PLAN » *de înfiinţare a Teatrului Naţional — « Argentina ». P. & Co. şi cu mine am scris un scurt articol în legătură cu* această ştire *— nu mă încred prea mult în ea — gluma e glumă şi aceasta (dacă ar fi adevărul) nu ar mai fi doar o* glumă *nostimă. Nu ştiu dacă ziarul va publica micul meu articol — trebuie să îl traduc mai întîi şi nu cunosc nici un traducător aici. — Dl. Furst a d i s p ă r u t !*

Aşa că pot trimite o copie la Scenario *— dar mă gîndesc că voi fi obligat s-o trimit prin Sig. Orestano sau M-me Signorelli* [1] *— Sig. Orestano este foarte amabil - Mme Signorelli este extrem de inteligentă.*

Poate că n-am să trimit articolul de loc.

Dacă vezi în vreun ziar anunţul că Reinhardt, Vovkoff, Craig şi Nemeth [2] *vor fi invitaţi ca oaspeţi, trimite-mi te rog o copie. Îmi amintesc de un anume J u a n care odată ca niciodată, a invitat un* G a s t [3] *să cineze cu el . . .*

. . . totul a fost nespus de trist.

Lordul Rothermere a scris un articol în care îl laudă pe Hitler în « DAILY MAIL » *din 28 sau 29 decembrie. Mă întreb dacă merită asemenea elogii? Ar fi bine. Presupun că primeşti gazetele mai importante, aşa că probabil că ai văzut articolul.*

Au r o m â n i i simţul umorului? —

vreau să spun clasele superioare.

Cred că toate popoarele (la nivelul claselor inferioare) posedă acest simţ, dar bănuiesc că este o calitate a claselor de jos.

ORICUM, SĂ AI PUŢIN UMOR E O BINECUVÎNTARE !?

Nu-i aşa?

. . . al meu aproape că s-a tocit de tot

Cu această ocazie îţi urez un an nou fericit.

GORDON CRAIG

13

Dragă Acterian. Încearcă să-l vezi pe Mr. Milano şi caută să-l faci să se bucure de această vizită a dumitale. N-ar fi prea greu.

Nu fi neîncrezător faţă de prietenii mei italieni: fiecare ţară îşi are partea ei de buni şi de răi, iar unii dintre italienii mei sînt buni —

ESTE GREU PENTRU EI ASTĂZI

Aminteşte-ţi de asta — reflectează — şi, apoi, du-te să-l vezi pe Mr. M.

Nu-ţi bate capul să afli de la el ce înţelege prin re-« DUŞMANI » —

Cred că ştiu ce vrea să spună, deşi refuză *să-mi mărturisească, chiar acum, după ce i-am scris.*

Încearcă să înţelegi că are, în aceste momente — o mulţime de griji.

Ţi-aş putea pomeni de 3 sau 4 necazuri serioase care-l sîcîie.

Asta este !

Al dumitale

E.G.C.

4 ianuarie 1935

Îl cunoşti pe Guido Salvini?

---

[1] Maria Signorelli, fiica unei bune prietene a Eleonorei Duse, Olga Resnevici Signorelli

[2] Poate Nemeth (născut 1901), scriitor şi medic care a scris şi piese de teatru.

[3] Germ. « oaspete »

https://biblioteca-digitala.ro

Va fi aflat cîte ceva despre Teatrul Naț. de dramă al lui Pirra.
Nu crezi?

14

8 ianuarie 1935,
GENOVA

Caro Acterian —
L-ai văzut pe Milano?
Am motive să cred că vorbele lui despre « dușmani », *la restaurantul San Carlo n-au fost spuse ÎN DUȘMĂNIE.*
Mi-ar părea bine să-l poți vedea și să afli pentru mine:
1. *Ce leafă primește anual?* —
2. *Cîte limbi știe*
Bănuiesc că știe franceza, engleza, italiana.
Oare cunoaște (vorbește) germana?
3. *Dacă o cunoaște pe Mme Signorelli, ca să poată sta de vorbă cu ea.*

Răbdare! Încearcă să afli toate astea pentru mine — fii prin urmare propriul dumitale prieten, răbdător, *amabil și nepărtinitor.*

Al dumitale, E.G.C.

Cînd vii la Genova, ești bun să-mi aduci 20 de trabuce toscane de la prăvălia din Piazza Schiara? — acolo unde ne-am luptat cu automatul acela. Cînd intri, afișează un zîmbet și întreabă de « Parliamento », *trabuce toscane. Opt lire zece bucăți, eu ÎNSĂ dau de obicei zece lire. Pune pe tejghea douăzeci și cere douăzeci. Le rămîne un bacșiș de patru lire!*

15

15 ianuarie 1935
Genova

Mă bucur de c a r t e a *care îți apare în* martie [1] — *ia, de ce nu, un motto, din « On the A of the T »* [2] *și totul se va aranja.*
Aș dori să-mi trimiți acum *ceva scris de dumneata.*
Sig. *M: ! ! !* te-ai *uitat vreodată într-o fîntînă adîncă?*
Da, mulțumesc — *« Stampa » a sosit, precum și o scrisoare foarte amabilă de la Mme Sarfatti* [3].
« Mask » [4] *este un cîine care doarme — nu încerca să-l scoli.*
Îți pot arăta toată colecția și dacă dorești cîteva exemplare se poate aranja de aici.
Trabucele toscane: da mulțumesc: *nu e un tutun potrivit pentru pipa mea. Am să-ți* explic.
Am motive serioase să cred că un șoarece deștept nu-și va face culcuș în *urechea pisicii.*
NU *cred în teatrul spaniol sau în teatrul rusesc — sau în teatrul românesc, italian ori grecesc.*
DAR cred cu tărie într-un teatru dincolo de frontiere.
Cîte națiuni sînt în lume? — ei bine, în cadrul fiecăreia se află un om căruia nu îi place să stea în urechea pisicii.

---

[1] E vorba de « Pretexte pentru o dramaturgie românească » care a apărut în 1936, cu un cuvînt înainte de Edward Gordon Craig.
[2] « Despre arta teatrului ».
[3] Poate Margherita Sarfatti (născută 1883), ziaristă.
[4] « The Mask », revistă a lui Craig care își încetase apariția din 1929 din lipsă de fonduri.

https://biblioteca-digitala.ro

Prin urmare aceluia îi voi scrie şi îi voi trimite o scară, pe care să se furişeze din acea ureche şi să vină pînă aici.

Al dumitale,
E.G.C.

16 — 19 ian. 1935

DRAGĂ ACTERIAN,

Îţi mulţumesc pentru telegrama de bune urări.

Mi s-a propus să fac un plan pentru centrul E.G.C. şi să-l predau Corporaţiei spectacoleleor.

Am rugat-o pe Madame Signorelli să sugereze unor tineri italieni, iubitori de teatru, că ar putea alcătui, mai bine decît mine, un asemenea plan — cu atît mai mult cu cît, în cazul cînd acesta ar deveni o realitate, aceşti tineri ar urma să lucreze cu mine.

Mă gîndesc, cine ştie, că le-ai putea da şi dumneata o mînă de ajutor ! ? !

I-am sugerat lui Mme Signorelli că ai putea fi dornic să dai o mînă de ajutor.

Cunoşti părerea mea în această chestiune — nici optimist nici pesimist —

dar văd ce văd.

Mr. Orestano susţine că va recomanda acest plan

(voilà !)

Corporaţiei şi Ministerului educaţiei —

Sigur că da, voi sprijini doar un plan despre care să fiu sigur că va fi acceptat şi care să nu fie gîndit în chenare prea strîmte — un plan ADAPTABIL, şi cred că italienii ar trebui să-l schiţeze şi să mi-l prezinte.

Cred că Miss Maria Signorelli mi-ar putea fi de real ajutor dacă mi-ar găsi persoanele care să facă acel plan.

Al dumitale,
E.G.C.

17 — 24 ianuarie 1935

Dragă Acterian, februarie deci !

Pot înţelege foarte bine aceste probleme financiare — se întîmplă adesea. Aşadar, cînd vii la Genova trebuie să-ţi dau douăzeci de lire pentru ţigările de foi — Dar dacă eşti strîmtorat spune-mi.

O vei vedea pe Mme Signorelli — da?

Nu ştiu dacă l-a înţeles cu adevărat pe Mr. Amaglobelli care ţine să merg la Moscova — Mr. Amaglobelli îmi scrie ca şi cum n-ar fi înţeles.

O rugasem pe Mme Sig.: să-l facă să înţeleagă — Şi nu sînt sigur că a făcut-o.

Dar diplomaţie, S.V.P.

Pricepi? da? Sig. Amaglobelli va aranja totul cu multă amabilitate, va plăti trenul, hotelul etc. . . . asigurînd o vizită agreabilă, numai că el îşi închipuie (aş spune se grăbeşte să-şi închipuie) că aş putea face cum vrea el — adică să montez o piesă în condiţii ridicole.

i.e.

1. În ruseşte ! ! !
2. Fără să-mi cunosc temeinic actorii
3. La Moscova.
4. În 6 sau 8, sau 15 săptămîni

Dar eu îi explicasem lui Mme Signorelli foarte clar (în urmă cu vreo 6, 8 săptămîni): că voi pune în lucru ceva la Moscova (« ceva », dar nu neapărat montarea unei piese

https://biblioteca-digitala.ro

din dramaturgia sovietică) cu condiția ca Moscova să mi pună mai întîi la dispoziție un studio în Italia sau sudul Franței, sau Austria.

Asta este. Înțelegi?

Cunoști un tînăr pe nume Enrico Fulchignoni,

prieten cu Maria Signorelli?

N-ai putea cumva să vorbești cu el și să afli dacă într-adevăr știe *ceva despre* teatrul de azi. *Mi-a trimis o epistolă entuziastă — și e nevoie de 100 de entuziaști . . . dar mie îmi place ca tinerii să știe ce spun cînd vorbesc despre teatru.*

Te rog află asta pentru mine și dă-mi de veste.

Trebuie să-ți mulțumesc încă o dată pentru t r a b u c e.

Mi-ai citit cele 2 articole din The Times, *numerele din 14 și 15 ianuarie?*

Cît de plăcută și interesantă este *tehnica teatrului — deși, în ceea ce mă privește nu sînt decît un tehnician modest.*

Oare mă cunoști? Sînt un foarte util înnoitor, asta pentru că inovațiile mele sînt într-adevăr de mare folos — dacă nu *chiar majore. Asta e. Cunoști* « Macbeth »?

Citești englezește?

M-aș bucura s-o poți citi pe îndelete — mai ales

Actul I —

cu mare atenție.

Mi-ar face plăcere să discut cu dumneata despre asta cînd vii.

Nu-i de loc ușoară *piesa asta.*

Dar are un efect electrizant !

Și încă nu a fost jucată.

Ristori[1] *și Siddons*[2] *au interpretat-o bine pe Lady Macbeth — dar nici un teatru mare nu a atacat piesa ca întreg, cum se cade.*

Ar fi ceva de făcut.

De cîteva luni port în gînd doar această piesă — ba chiar de cîțiva ani.

Am mers pe căi greșite, dar acum cred că încep să le văd pe cele mai bune.

Îmi cer iertare.

Iartă-mi deasemenea caligrafia

Încă o dată mulțumesc pentru trabuce !

GORDON CRAIG

18

CONFIDENȚIAL

Este Ion Marin Sadoveanu « quelque chose »?[3]

2 *februarie* 1935

Dragă Acterian — îți mulțumesc foarte mult pentru țigările de foi și pentru toată amabilitatea dumitale.

Plec în curînd din Genova . . . Oh, oh ! ce păcat că nu ne-am întîlnit ! Aș vrea tare mult să stăm de vorbă despre posibilitatea de-a vizita România, lucru despre care mi-ai vorbit mai de mult; sau poate vizita mea nu este posibilă acum ?

Mi-ar conveni să vin prin martie — aprilie, cred . . . dacă lucrurile s-ar putea aranja.

Ai putea cîștiga ceva parale, dînd problemei atenția cuvenită, *și este important pentru noi toți în ziua de azi, să nu fim cu buzunarele goale.*

---

[1] Adelaida, Ristori, actriță italiană (1822—1906)

[2] Sarah Siddons, actriță engleză (1755—1831) A excelat în Lady Macbeth.

[3] Franc.: « Reprezintă ceva ! »

https://biblioteca-digitala.ro

Probabil că voi părăsi Genova peste vreo paisprezece zile . . . nu ştiu încă pentru ce destinaţie, dar am obosit să tot stau pironit locului la masa de lucru.

Te salut,

Scrie-mi te rog repede.

GORDON CRAIG.

P.S. Din nou Rusia — Nu pot face nimic *pînă Mme Signorelli nu pune capăt tratativelor prin care mă reprezintă.*

P.P.S. — Scrisoarea dumitale a sosit — mulţumesc. Voi scrie cu *plăcere, cît de curînd, o mică prefaţă la cartea dumitale.*

GORDON CRAIG

Crezi în
Teatrul: Naţional: Argentina
al lui Pirand [ello]
fur WAS *preciso?*
und WIE?[1]

19

6 februarie 1935
Genova, Italia

Dragă Acterian,

Grazie[2] *pentru scrisoarea în care vorbeşti despre « Românii . . . dumitale . . . despre Shakespeare . . . despre cum îţi petreci timpul »; dar mă şi neliniştești puţin.*

Sper că nu ai scris nimănui în România, dînd ocazie unora să facă presupuneri în legătură cu intenţiile mele de a monta o piesă pentru vreun teatru din Europa. Sper că nu ai făcut asta. Deşi din scrisoarea dumitale pare să reiasă că tocmai asta s-a întîmplat. Dacă n-am dreptate, te rog înştiinţează-mă şi spune-mi ce ai scris de fapt.

Cînd spun că mi-ar place SĂ VIZITEZ *Olanda, Polonia, Bulgaria, Praga, Grecia, nimeni nu are nici un motiv să creadă că aş dori să şi* lucrez *în O. P. — B. — la P. sau în G. Ce părere ai?*

2. *Ce vrei să spui prin «* după *12 febr. . . . Teatr. Naţ. « Argent. . .a »*

Te rog mult nu pomeni nimănui, sub nici un motiv, de numele meu în legătură cu acest [Teatru] Naţ[ional] Arg[entina] ».

3. *Nu-ţi pot spune exact unde plec, conformîndu-mă în aceasta vechii zicale « omul propune, Dumnezeu dispune ».*

Dacă plec la Berlin şi ajung, *odată ajuns acolo, poate te voi anunţa.*

Şi dacă va fi Siracusa; sau Palermo — la fel!

4. *Voi fi foarte bucuros să scriu un cuvînt înainte la volumul dumitale, admiţînd că voi fi în stare să-l concep într-un fel care să reprezinte cartea. Nu crezi totuşi că ar fi bine s-o* citesc înainte *de a-mi încheia prefaţa?*

— aşa se obişnuieşte.

Îmi pare rău că nu ai venit să mă vezi în ianuarie, aşa cum era vorba — ce păcat!

Te duci la Bucureşti în aprilie?

Eşti sigur?

Dacă da, te rog nu pomeni despre mine nimic la teatrul de acolo, mai înainte *de a-mi scrie* CU PRECIZIE *ce ai de gînd să le spui.*

S.V.P.

P.S. Sper că te simţi bine la Roma.

Al dumitale,
GORDON CRAIG

---

[1] **Germ şi ital.: « Pentru ce anume? » « Şi cît? »**
[2] **Ital.: « Mulţumesc »**

https://biblioteca-digitala.ro

20

14 febr. 1935
Genova

Dragă Acterian,

Mă bucur să aflu că soseşti pe 20 Februarie —

Mi-ar părea bine dacă ai putea aduce douăzeci de trabuce toscane bune — nu *din cele brun închis,* n i c i *din cele uşoare, ci* MEZZO [1]

Merci. Grazie *şi îţi trimit douăzeci de lire, căci nu vreau să te pun la cheltuială pentru mine.* —

Al dumitale,
Gordon Craig

P.S. Am scris prefaţa, o voi copia f. repede şi ţi-o voi trimite.

21

[15 febr. 1935]

Liebe Acterian,

Sehr gut — très bien [2], *scrisoarea dumitale pune unele lucruri în lumină.*

Te rog *vino să mă vezi, cît poţi de repede, pentru că îmi pregătesc plecarea din Genova şi trebuie să avem o discuţie serioasă.*

Situaţia europeană nu este cîtuşi de puţin stabilă — *acesta nu e un motiv de îngrijorare pentru artişti, deşi nici unul dintre ei nu poate fi sigur că surpriza zilei de mîine nu va fi o ameninţare sau un brînci.*

Mă bucură ceea ce îmi relatezi despre România şi aş avea să-ţi spun şi eu unele lucruri în legătură cu asta. Deci sper să te văd în preajma lui 15 febr. aşa cum mi-ai promis — nu scăpa ocazia. —

Cînd vii am să-ţi arăt prefaţa la care lucrez.

Al dumitale,
GORDON CRAIG

IMPORTANT

Nu uita — dacă vrei ca prefaţa mea să-şi aibă ROSTUL — *o să trebuiască să traduci şi cîteva pagini din* alte *scrieri de-ale mele, adăugînd o notă biografică (să zicem de zece pagini) în chip de prezentare; roagă editura să le tipărească cu un avans de două săptămîni faţă de rest !*

22

16 februarie 1935

Dragă Acterian,

Iată PREFAŢA.

Dacă nu îţi place, trimite-o înapoi: dacă îţi place, e a dumitale.

Nu poate fi vorba de a o modifica — *dar dacă ţii pe ici, pe colo la cîte o mică schimbare, dă-mi de ştire şi neîntîrziat voi lua în considerare sugestia dumitale, şi, dacă va fi posibil, voi face îndreptarea.*

Al dumitale,
E. G. CRAIG

---

[1] Ital. « mijlocii »

[2] În germană şi franceză: « foarte bine ». Această scrisoare, spre deosebire de majoritatea celorlalte cuprinde şi mai jos mai multe alternanţe germane.

https://biblioteca-digitala.ro

14. Feb. 1935
Genova:

Dear [illegible],

I am very glad to know you are coming 20th February.

I shall be glad if you can bring 20 good toscani with you — Not scuri, not chiari, but MEZZO

Merci. Grazie. & I send you a little 20 lire because you must not have expenses for me.

Yrs — Gordon Craig

P.S. The fore-word is written & will be copied at once & sent to you.

https://biblioteca-digitala.ro

23

Cuvînt înainte *pentru cartea lui Haig Acterian din partea lui Gordon Craig 1935.*
16 februarie

În atenţia editurii, tipografiei etc.
Traducerea să NU modifice textul.

24

Via della Costa di Serreto, Genova, Italia

Dragă Evans,

Îţi scriu aceste cîteva rînduri ca să ţi-l prezint pe prietenul meu, dl. Haig Acterian.
Te rog nu uita să-l arăţi casa minunată,
— bătrîna londoneză casă.

Al tău sincer,
GORDON CRAIG

7 martie 1935

25

Genova, 1935, 7 martie

Dragă ACTERIAN,

Mă gîndesc că ai putea dori să stai de vorbă cu reprezentantul unei edituri din Anglia, eventual dispus să publice, în versiune engleză, o carte a dumitale despre un anume E G C.

Aşadar *anexez o scrisoare către persoana care răspunde de editura Heinemann (Heinemann a murit) şi de care te poţi folosi, după cum vei socoti de cuviinţă.*

În cazul că ajungi să stai de vorbă cu el cu privire la editarea unei cărţi a dumitale despre mine, am impresia că va trebui să-i explici cum vezi forma şi conţinutul lucrării.

M-am gîndit bine la chestiunea ilustraţiilor şi, pînă în mai, sper să-ţi pot trimite cîteva piese (imagini) de calitate.

Pentru moment, cel puţin, nu doresc ca fotografia mea din «Hamlet» să apară undeva; o poţi publica în schimb pe cea din «Bethlehem» — şi sper să-ţi pot găsi două fotografii cu Arena Goldoni ! !

Dar trebuie să-mi dai de ştire în curînd, să ştiu ce urmează să cuprindă cartea, despre ce va fi vorba — o să fie atunci mai uşor pentru mine să aleg ilustraţiile cele mai potrivite.

Anexez adresa unui mic dar bun hotel din Londra — am locuit şi eu acolo o lună în 1909; şi Whistler a tras acolo pentru o lună prin 1880.

E liniştit — foarte central — lîngă Old Haymarket Theatre.

Am stat acolo într-un mic apartament compus dintr-o sufragerie şi un dormitor, despărţite de o uşă: 2 camere. E o veche clădire englezească, cred că de pe la 1810 sau aşa ceva. E foarte *plăcută.*

Al dumitale,
E G C

26

GRAND HOTEL DE RUSSIE
ROME

15 martie 1935

Caro Acterian,

Mă bucur că întîlnirea dintre d-ta şi acel minunat oraş a avut loc, şi că plăcerea rămîne reciprocă.

https://biblioteca-digitala.ro

Cum vezi — am ajuns la Roma — sînt aici din 10 martie și de 5 zile încoace, mă tot văd cu o groază de lume.

Sper că vei ști engleza la perfecție, pentru că dacă ar urma să lucrez aici, sper să te am lîngă mine.

Am trecut azi pe la Accademia—*să stau de vorbă cu vechi figuri cunoscute: Orestano — Bruers — Marpicati. Și altele, noi; adevărate figuri: Mascagni, Giordano.*

Aceștia din urmă foarte umflați în pene (să zicem, ca niște pești, bouleni, baloane de săpun), mi l-au tratat cu condescendență pe sărmanul domnișor Craig.

Am să-ți scriu mai pe larg altădată.

Cărțile. miliarde ! — și încă două ! ! !

pînă . . . la Paris — e bine —

pînă în iunie ? etc.

Mi-au rămas două zile pînă plec spre Moscova.

Al dumitale,

E.G.C.

27

Viena, 22 martie 1935

Dragă Acterian,

Pe 10 martie am fost la Roma — tratativele continuă — le-am recomandat să-l roage pe Reinhardt să pună « Quo Vadis » — *dar n-au acceptat sugestia mea. Comitetul studiază acum propunerea mea. Poate să-ți scriu despre asta peste trei săptămîni. Peste cîteva zile plec la Moscova.*

(Îți trimit și scrisoarea mai veche, tot din martie. Ai uitat să-mi trimiți adresa de la Paris. Acum o am[1])

Scrie-mi te rog ca să-mi explici ce înseamnă: există o carte cu manuscrisele VACHTANGOV.

Dr. Gregor susține că NU are nici un manuscris Vachtangov, nici « Turandot » *nici* « Dybuk ».

Scrie-mi pe adresa:

GORDON CRAIG
LÎNGĂ AMAGLOBELII
MALI TEATR
MOSCOVA

Luni plec spre Rusia.

Mă bucur că îți place atît de mult Parisul. —

Al dumitale,

E.G.C.

28

[Viena, 13 mai 1935]

Dragă Acterian,

Sper că te simți bine și în putere !

Tocmai mi-am încheiat minunata călătorie în Rusia.

Viena mă vrea în septembrie.

Tot în septembrie sînt așteptat și la Varșovia. Și cei din Moscova așteaptă să mă reîntorc la toamnă. Centrul meu va fi undeva în Rusia și fac planuri acum . . . planuri preliminare.

---

[1] **Adresa așa cum figurează pe plic, lt. Acterian, 12, Rue d'Armaillé, Paris Frankreich.**

https://biblioteca-digitala.ro

Roma studiază încă, pe îndelete, propunerea mea pentru sezonul pascal următor — dar va trebui să ia curînd o hotărîre, dacă dorește să fac ceva acolo.

Îți scriu toate acestea ca să-mi poți spune sincer ce propuneri ai în legătură cu România . . . ai cules informațiile necesare? sper că da! Dacă da, înseamnă că poți face propuneri precise? Te rog nu sta pe gînduri, spune-mi — orice ar fi, dar cît se poate de clar, deoarece mă simt obligat să aștept vești de la dumneata și de la ceilalți mai înainte de a putea lua o decizie!

Cît timp ai de gînd să mai hoinărești prin Paris, Londra etc.?

Cu cele mai bune urări,
GORDON CRAIG

P.S. Rămîn la adresa asta pînă la 20 mai.

29

Via della Costa di Serreto 17, Genova, 10, Italia
28 februarie 1936

Dragă Haig Acterian,

Mă bucur să știu că ești bine sănătos și că ești harnic — tocmai începusem să cred că ți s-a făcut lehamite de lume și că ai părăsit-o.

Ți-am scris de la Moscova în aprilie, pe adresa Hotel du R. Point des C.E.8[e]*. M-am întors în Italia (via Viena) în iunie. Plănuiesc să merg în Franța în martie, și să fiu la Paris în mai.*

Îți mulțumesc pentru exemplarul cu dedicație al volumașului dumitale PRETEXTE . . . Cu permisiunea dumitale, voi trimite un al doilea exemplar cuiva în America, o persoană care conduce secția de dramaturgie a unei Universități și care se ocupă din cînd în cînd și cu publicarea de cărți — cine știe, l-ar putea veni ideea să-ți publice cartea în engleză — Ai fi de acord? Dacă da, voi sugera cu mult tact ideea și sper să-l intereseze.

Te rog dă-mi de știre.

Îmi pare atît de rău că, după Paris, nu ai vizitat și Anglia — sper totuși s-o faci într-o bună zi: țara mea are însușiri de negăsit aiurea.

Aștept cu nerăbdare acel « grossere Porträt »[1] *despre care-mi scrii că este așteptat să apară la sfîrșitul lui februarie.*

Va veni și ziua aceea cînd voi veni să-ți văd capitala — Moscova mi s-a părut interesantă — iar primirea ce mi s-a făcut a fost tot timpul extraordinară.

Am de gînd să scriu despre ei, o carte nu prea mare. Între timp am scris două articole pe care ți le trimit, unul sub formă tipărită, celălalt bătut la mașină. N-am mai găsit nici un exemplar din gazetă.

Prietenul nostru, dl. Nemeth, nu este directorul Teatrului din Budapesta!!!! Ceea ce înseamnă ceva, și tare aș vrea să știu ce.

Am fost bolnav dar acum mă simt mai bine.

Sper, anul acesta, să te bucuri de o primire bună pentru lucrarea dumitale și îmi place să știu că ești sănătos — sper că veți avea zăpadă din abundență și pe jos și sus pe acoperișuri — zăpada și folclorul merg împreună de minune —

— Wunderbar!!! nicht?[2]

Familia îți trimite gîndul ei cel mai bun — sper să primesc curînd o carte poștală din care să aflu că încuviințezi să trimit un exemplar din cartea dumitale în America și să-mi plasez diplomatic sugestia.

Al dumitale,
GORDON CRAIG

[1] Germ.: « impunătorul portret »
[2] Germ.: « minunat! nu-i așa? »

https://biblioteca-digitala.ro

Via della Costa di Serreto 17, Genova, 10, Italia
7 februarie 1936

M-am uitat prin cartea dumitale **PRETEXTE** *şi am citit recenziile trimise — m-a bucurat succesul dumitale, deşi de la distanţă —, te văd zîmbind şi încruntîndu-te şi îndoindu-te de sinceritatea elogiilor mele nemăsurate . . . zîmbesc şi eu, dar nu mă încrunt.*

Sper într-adevăr că lumea se va arăta amabilă şi înţeleaptă — că oamenii vor avea înţelepciunea şi bucuria de a-ţi citi cartea — o desfătare care îi va face şi mai buni degustători ai ospeţelor lor, udate cu Chateau Calon — Ségur.

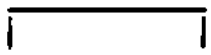
(De ce nu mă inviţi să facem împreună un tur al podgoriilor Franţei cu automobilul dumitale ?). Pentru că doar ele (acele vii în mod special) sînt pe măsura tuturor bucuriilor, chiar ale artei şi artiştilor — am de gînd să merg la Dijon luna viitoare, poate vii şi dumneata. Vorbesc de vin şi mîncare şi îmi amintesc că posteşti de o săptămînă şi nu te poţi bucura de o masă bună . . . o băutură bună . . . dar poate totuşi se va întîmpla şi una ca asta.)

Nici un doctor bun nu va putea nega faptul că singurul egal al său sînt podgoriile Franţei . . . recomandabile nu numai pentru buna dispoziţie, ci chiar pentru SĂNĂTATE.

Cheaper — !

With all good remembrances

Dar revin la cartea dumitale: legătura s-a desfăcut, am s-o dau la broşat cu fir de mătase sau pur şi simplu la legat ca pe orice carte corect lucrată. Legătorul tipografiei dumitale trebuie să fie (zic eu) un om de treabă — poate chiar înzestrat cu nobleţe — dar are un mic snobism — îi plac păcatele astea mici, acum la modă, ca de pildă, acesta: a prins în copci cartea, cosînd-o cu sîrme tari şi rele, aşa:



astfel încît, peste patruzeci de ani, întregul tiraj — afară de exemplarul meu — va fi atacat de rugină.

« Dar Monsieur Acterian, costă atît de mult să broşezi o carte . . . » — scuza editurii —; la care zeii răspund că nu se face să vorbească de costul cărţii, ci de plata încasată — de socoteli.

În plus de asta NU-I ADEVĂRAT — broşatul nu costă mai mult — . . . revista mea « The Mask » era broşată, ştiu bine. În unele cazuri costă mai puţin: adică, atunci cînd o broşură se trage în 30.000 de exemplare; dar ce tiraj a avut cartea dumitale, PRETEXTE? 500? 800? 1000? — pînă în 3000 broşatul revine mai ieftin decît prinsul în copci de sîrmă.

Scrie te rog numele lui Irving aşa → Henry Irving iar nu Henri.

Garrick are doi de R.

Cred că Bernhardt se scrie cu un t la sfîrşit. Nu? Te rog să mă scuzi pentru aceste mărunte sugestii, dar poţi fi mai util descoperind greşelile mici, atunci cînd nimeni nu a sezisat altele, mari:

Citesc prin ziare că al vostru « brave jeune Roi »[1] s-a simţit minunat la Paris şi, ca un adevărat bărbat, a zăbovit acolo destul pentru a se bucura de onorurile şi de vederile largi de pe acolo.

Personal, mă bucur să observ că îi plac, ca unui copil, uniformele şi ceremonialul, că ştie să se distreze aşa cum un monarh al unei ţări de mărime mijlocie ştie să o facă, mai bine decît ar fi făcut-o împăratul celor două Americi. Regele dumitale are o mare şansă de a arăta altor naţiuni cum trebuie onorată arta şi cum trebuiesc pedepsiţi editorii care folosesc metalul pentru a prinde cărţile în copci, cînd legătura obişnuită este atît de bună şi cu mult mai I E F T I N Ă.

Cu gîndul meu bun,
al dumitale,
E.G.C.

31 Via delle Costa di Serreto 17, Genova 10, Italia
16 febr. 1936

Dragul meu Acterian,

Îţi mulţumesc pentru exemplarul suplimentar pe care îl voi expedia domnului Dr. Hughes în America.

Nu — nu cred că volumul dumitale este prost tipărit — dimpotrivă, e excelent — doar că am observat (cum fac întotdeauna) una sau două mici greşeli şi ţi le-am semnalat. DOAR atît.

Sînt foarte bucuros ! ! ! să aflu că s-a epuizat şi că în martie va ieşi ediţia a doua.

Permite-mi să-ţi sugerez (dacă nu cumva mi-ai luat-o înainte) să trimiţi un exemplar

REDACTIEI
THE TIMES
PRINTING HOUSE SQUARE
LONDON E.C.4

---

[1] Franc.: « bravul şi junele vostru rege »

https://biblioteca-digitala.ro

însoţit de un cartonaş alb de formatul unei cărţi de vizită nescrise, pe care să scrii: FOR FAVOUR OF REVIEW[1].

Astfel s-ar putea să fii recenzat; şi dacă nu, atunci cînd va apărea viitoarea dumitale carte despre E.C.G., o vei trimite la fel: FOR FAVOUR OF REVIEW. Şi s-ar putea să le recenzeze odată pe amîndouă.

Cei de la « The Times » *sînt un grup* aparte.

— Nu există altul comparabil cu ei şi « The Times » *este cununa gazetăriei britanice.*

— Eccola ![2]

Lui Dr. Hughes din U.S.A. îi voi atrage atenţia asupra primului dumitale eseu « *despre tragic* » *şi-i voi da citate din scrisoarea trimisă.*

Sper să iasă ceva de-aici. Am să încerc să fac rost de ceva (poze) neîntîrziat pentru reproducere *în cartea dumitale despre E.G.C. Nu ştiu cînd pornesc spre Paris — toate sînt foarte nesigure de la o vreme, în ce mă priveşte — anii şi altele îmi dau de furcă mai mult decît ar fi cazul.*

Al dumitale,
E.G.C.

32 18 februarie 1936

c/o Lloyd's Bank
43 Bd. des Capucins 43
Paris (2e)

Caro Acterian,

Se găseşte cineva la Bucureşti care să cunoască bine limba engleză, în stare să

[1] « cu rugămintea unei recenzări »
[2] Ital.: « Asta-i ! »

https://biblioteca-digitala.ro

traducă broşura despre EGC în propria mea limbă maternă? Vreau s-o citesc şi, apoi, voi scrie despre ea.

Al dumitale,
EGC

33

Dragă Haig Acterian,

Cele două articole îţi vor fi trimise în cîteva zile — cele apărute în Anglia şi America — curînd la Wien. *În Italia,* acceptate, *dar apoi returnate din pricina deciziilor ! ! ! lui d'Amico — cît de comică şi tragică totodată neputinţa de a face o deosebire între treburile politice şi Artă.*

Am primit cartea dumitale PRETEXTE, de trimis în America, şi am expediat-o. Vom v e d e a.

Comunică-mi cît crezi că voi fi plătit de gazetă pentru cele 2 articole. Unul e de 2500 de cuvinte, celălalt de 1600. Mă simt obligat să pretind onorariul, fiindcă nu mi-ar conveni să ştiu că există vreo gazetă în Europa *cu năravul celor din America, unde autorii sînt furaţi, fără să poată chema vreo lege în apărarea lor. Nu vei fi furat de Dr. Glenn Hughes. DACĂ va fi de acord să te publice, îţi va oferi o sumă modestă, cum mi-a oferit şi mie pentru lucrarea* « Fourteen Notes »[1]

Al dumitale,
EGC

22 februarie 1936

34

3 *martie* 1936

Am expediat lui Mr. Hughes, cartea dumitale « Pretexte » — aşa cum ţi-am mai scris; dar e încă prea devreme pentru un răspuns. El e cel care mi-a publicat volumaşul «Fourteen Notes». *De îndată ce aflu ceva, te anunţ. Îmi pare bine că ai trimis la* « The Times » *un exemplar din cartea dumitale. E singura gazetă din Anglia la care merită să încerci — toţi cei din redacţia* « The Times » *sînt oameni drăguţi. Chiar dacă nu apare nimic îndată, se poate, ceva mai tîrziu. La Bucureşti vine* « The Times »?

Stau în pat de o săptămînă şi aproape că am uitat tot ce ştiam — să scriu, citesc şi aşa mai departe . . . sînt încă răcit şi nu mă simt în apele mele ! !

Sănătate şi nu uita
NEMETH, Antonio ! !
Al dumitale,
EGC

35

Via della Costa di Serretto, Geneva (118)
15 martie 1936

Stimate Mr. Acterian,

Întrucît Mr. Craig este încă gripat şi nu vă poate scrie, m-a însărcinat să vă mulţumesc pentru scrisoarea dv. din şapte martie.

Domnia sa speră că fotografia pe care v-a trimis-o se va dovedi utilă, şi îşi exprimă regretul că nu v-a putut trimite decît una: fiind imobilizat la pat, n-a fost în măsură să caute şi să găsească printre toate lucrurile sale, ilustraţiile cele mai potrivite; i-ar

[1] «Patrusprezece note»

https://biblioteca-digitala.ro

fi fost oricum dificil, întrucît nu cunoaşte cu precizie conţinutul cărţii dumneavoastră, ceea ce, fireşte ar trebui să condiţioneze în mare măsură alegerea materialului ilustrativ.

Totodată ar dori să-i precizaţi ce înţelegeţi în finalul scrisorii dv. prin:
...« dacă, eventual, aveţi posibilitatea în timpul acestei călătorii, vă rog trimiteţi-mi o biografie completă în limba engleză ». Singurele biografii existente sînt:

1. *Volumul « G.C. şi Teatrul » de Enid Rose, din care aveţi deja un exemplar — şi*
2. *— O « Notă biografică » bătută la maşină din care cred de asemenea că aveţi un exemplar.*

Mr. Craig este, prin urmare, intrigat în legătură cu ceea ce înţelegeţi prin « o biografie completă ».

A dumneavoastră sinceră,
D. WOOD
Secretară

36

Dragă prietene A c t e r i a n,

Eşti bine sănătos? Eu nu mă simt prea bine. De 3 luni nu sînt în stare să lucrez — şi nu pot niciodată să mă apuc de treabă cînd nu sînt în apele mele.

Astăzi m-am gîndit mai mult la dumneata şi la scrisoarea în care îmi vorbeai de o anume carte, aşteptată să apară în martie: m-am întrebat dacă mai există şansa să o văd vreodată.

Să fie o carte bună?

Să fie una foarte *bună?*

Dacă aşa stau lucrurile, ar fi cazul să fac tot posibilul să fie tradusă în engleză.

Nu o dată, prietenii mai vechi şi alţii mai noi, mi-au cerut o asemenea carte, şi mi-ar face plăcere să le-o pot trimite. Cartea scrisă de Enid Rose nu merge. *E bună în unele privinţe dar proastă în altele. Si mă tem că aceste cusururi depăşesc cu mult ceea ce e bun.*

Ai citit articolul scris în 1930 de dragul meu André Levinson cu privire la o carte de a mea? Şi-a intitulat textul: « L'homme qui n'a rien fait »[1]. *L-ai văzut? L-ai citit? Levinson a murit în 1933 — era un spirit rar — avea un aer de adevărat aristocrat, atît de calm, zîmbitor, ponderat. Venit de la St. Petersburg.*

Scrie-mi te rog, după ce reflectezi la ce ţi-am spus, şi, deocamdată dă-mi ştiri bune; mai tîrziu, altele şi mai bune încă şi mă vei ajuta să-mi mai revin.

MERCI,
Al dumitale,
EGC

28 aprilie

1936

37

22 iunie 1936

Cher Monsieur, Acterian,

Toată lumea aşteaptă admirabila dumitale lucrare despre EGC — « et tu dors Brute »! [2]

---

[1] Franc.: « Omul care n-a făcut nimic ».
[2] Franc şi latină: « şi tu, Brutus, dormi ».

https://biblioteca-digitala.ro

Mă aflu la Dijon unde scriu despre unii actori pe care i-am văzut — la Dijon este la grève — *cît se poate de nebunesc și amuzant. Aștept să-mi trimiți o carte poștală, aici la Hotel de la Cloche, Dijon. Ai face bine dacă ai include în cartea dumitale minunata contribuție a lui André Levinson. O cunoști, desigur nu?*

Al dumitale,
EGC

38

6 iulie 1936

Caro Acterian,

Ici le Levinson.[1] *După ce-l citești vei fi, sînt sigur, de acord cu mine că ar putea servi admirabil în loc de prefață la cartea dumitale despre E.G.C. Cînd va apărea, sper că vei pune de o parte un exemplar pentru a-l trimite lui M. Emile Fabre, « Administrateur Comédie Française ».*

Nu corespunde tuturor exigențelor lui 1936, dar este un « gentilhomme », fidel misiunii sale. Poate l-ai întîlnit la Cavergno Volta. Acum e la Paris. Ah! Parisul este cam agitat zilele astea. Sînt aici pentru o lună sau, poate, șase săptămîni.

Adresa mea:

Lloyd's Bank
43. Bd. des Capucines
Paris 2e

Voi încerca să scriu o mică lucrare despre experiențele mele de la Moscova, Roma, poate și Viena

Așteaptă-te la puțin și nu vei fi dezamăgit.

Cele mai bune urări
de la al dumitale,
E.G.C.

39

27 iulie 1936

Iată, au venit și ultimele zile ale lui iulie — dar ce se-aude cu volumașul lui H. A. despre E.G.C.?

Cînd vii data viitoare la Paris: adresa mea pentru moment e:

c/o Lloyd's Bank Bd. des Capucines, 43.
PARIS.

Da, Parisul ăsta, mon cher Acterian! Cum e cu putință să nu fii aici? Nu-i zi să nu întîlnesc un nou prieten sau să nu-i văd pe toți cei vechi. Vino cu noi, în acest mare cerc de armonie și prieteni.

Știu că românilor le este drag Parisul, și asta dovedește gust și bună alegere. Într-adevăr, orice alt oraș îți pare foarte mic după ce ai văzut Parisul. Parisul e O LUME *poți întîlni o sumedenie de oameni curajoși . . . aceștia cutează să vorbească, să gîndească și să simtă cu adevărat.*

N-ai decît să-l compari cu acele prospături de locuri de curînd încropite — locuri teoretice! Aud?

Multe gînduri de bună amintire,
Al dumitale
E.G.C

---

[1] « Iată textul Levinson »

https://biblioteca-digitala.ro

40
În grabă, ca să elimin orice întîrziere, îți răspund pe loc la cartea poștală primită adineauri. Nu există nici o altă bibliografie în afara celei cuprinse în cartea lui Enid Rose — paginile 223—224, altfel ți-aș fi trimis eu una.

Ai putea totuși elimina din cartea dumitale intrarea (de la p. 224): «printre [. . . și [. . .][1] etc. » — *iar sub « Ellen Terry » poți adăuga « Dutton: New York:* 1932 » — *« C'est tout »*[2]

Al dumitale,
E.G.C.

13 august 1936,
Sper că te simți bine și poate, într-o bună zi, curînd, vei veni să vizitezi Parisul.

41 7 sept. 1936

Hotel de la Gare
St. Georges-Motel
(Eure) France

Caro Acterian,
Un mic sat de pescari, aici, la o distanță de o oră de Paris — unde am venit să-mi trag sufletul, sătul de larma infernală a Parisului, de mașinile și forfota lui atît de inutilă (tourbillon[3]*).*

Sînt încîntat nu numai de vestea că volumul d-tale a apărut dar și de primire: un « grosse Erfolg »[4].

Stau aici, la St. Gs. Motel 2 sau 3 săptămîni. Ce faci? — nu te lăsa pe tînjeală dacă nu vrei să te îngrași ! !

Sper să găsesc curînd o căsuță pe aici prin Normandia și să te invit să-mi faci o vizită. Mă întreb însă dacă acești politicieni stupizi (citește: străluciți) *și acești oameni cu « influență » (citește: ignoranți) ar îngădui cuiva să se bucure de o casă unde să-și poată invita prietenii ? Ar îngădui oare acești oameni minunați ca între noi să existe PRIETENIE ?*

Am de gînd să scriu o cărțulie *pe marginea surselor și leacurilor acestui necaz. Nu va fi decît purul* adevăr *și, ca atare, toți cititorii (vor fi probabil* 14 *cu totul) — vor rîde.*

Sînt îndrituit să scriu despre acesta întrucît am fost și eu actor — mă pricep și eu la nebunii.

Al dumitale,
E.G.C.

Aștept cu nerăbdare să văd volumașul. *Sper că ai trimis un exemplar lui Mr. Barrington,*
« The Times »
London.

42 21 octombrie 1936
Mulțumesc dragul meu Acterian, pentru scrisoare *și pentru* tăieturile *de presă despre volumașul dumitale.*

De-aș avea o versiune engleză *aș da-o la copiat și aș trimite-o redacției*

---
[1] Indescifrabil.
[2] Franc.: « Asta-i tot ».
[3] Franc.: « vîrtej ».
[4] Germ.: « mare succes ».

The Times *cu originalul românesc; în felul acesta, sînt convins că s-ar bucura de o recenzie, şi asta sînt convins, ţi-ar face plăcere.*

E foarte adevărat — practic chiar aşa este — ceea ce spui despre teatrul dumitale mic, că nu poate fi pus pe picioare fără bani — bani *nu prea mulţi* — suficient *de mulţi* totuşi.

Mă aflu la Paris în căutare de locuinţă — toate cărţile şi lucrurile mele de preţ sînt la Londra în 150 de lădiţe —, îţi pot spune prin urmare că mi-am luat la revedere de la Italia şi nu cred — mai piu [1] *să reviu.*

Cu « Noua lor ordine », deşi oamenii — oamenii de treabă din popor —, au rămas la fel de amabili, fermecători ca întotdeauna, fasciştii birocraţiei au trecut la o asemenea ÎNGÎMFARE — *purtîndu-şi nasul atît de sus — încît mi s-a făcut pur şi simplu greaţă. În calitatea mea de* oaspete *(un oaspete platnic, dar oaspete totuşi) mi-a fost cu neputinţă să mai rămîn printre ei.*

Silvio d'Amico a mers pînă acolo încît mi-a refuzat un articol. Auzi dta, mie care am trăit 30 de ani în Italia! Ca de obicei, era un articol străin de orice politică; şi totuşi l-a refuzat. « Mai tîrziu » mi-a spus S. d'A. Dar pentru mine nu mai există « mai tîrziu » atunci cînd am fost tratat cu o asemenea aroganţă + stupiditate.

Aşadar, mi-am împachetat toate cărţile şi am venit la Paris. Am lăsat în urmă un teatru italian zi de zi mai cufundat în umbră.

Venind aici m-am întîlnit cu vechiul nostru amic, M. Emile Fabre de la C.F. [2] *S-a pensionat şi în locul lui un « om de bază » (cunoşti, genul acela stupid) a fost pus să-i ia scaunul.*

. . . .

Este foarte greu să scrii o carte despre Shakespeare — există prea multe cărţi de acest fel —, mai e greu şi pentru că trebuie să ştii cu precizie ce versuri anume din fiecare piesă îi aparţin şi ce versuri anume aparţin lui Marlowe, Chapman, Kyd. Heywood. Greene. Nash. Peele. Lodge. Middleton şi alţii cîţiva.

Stau la St. Germain en Laye, adică la 25 de minute de Place de l'Opéra, în centrul Parisului.

Adresa mea: Pavillon de Noailles. St. Germain-en-Laye S. et. O. France.

Aerul e bun şi e o *încîntare să admiri vechiul parc plantat de* Le Nôtre, *acum cînd îşi schimbă culoarea din verde în brun, din brun în roşu, roşul în galben şi apoi în cenuşiu şi în purpuriu, [sic!] în cenuşiu stins, în cele din urmă în cenuşiu.*

Am adus cu mine multe cărţi şi sute de *opuscule pe care trebuie să le pun în ordine. Dar nu fac nimic pînă nu găsesc o casă şi mă* i n s t a l e z *în ea.*

Cu cele mai bune urări,
Al dumitale
GORDON CRAIG

43

Dragul meu Acterian,

Îţi mulţumesc pentru preţiosul dar al cărţuliei. Şi pentru onoarea pe care mi-o aduce faptul că ai scris-o; şi pentru plăcerea de a şti că un număr de români minunaţi o vor citi. [3]

---

[1] Ital.: « să mai . . . »
[2] Comédie Française.
[3] Haig Acterian: «Gordon Craig şi ideia în teatru», cu douăsprezece reproduceri. Bucureşti MCMXXXVI

https://biblioteca-digitala.ro

De curînd am făcut o descoperire interesantă — este vorba despre modul în care poţi transforma comuniştii (nu fasciştii) în monarhişti.

Fac experienţe zilnic şi rezultatele sînt satisfăcătoare, plăcute, serioase. Unicul lucru care m-a obligat să încep aceste experienţe a fost faptul că atîţia oameni minunaţi din lumea asta, inteligenţi, (şi sus-puşi) fac acelaşi lucru. Ei obţin succese dar eu sînt sigur că sistemul meu este predestinat să obţină rezultate mai bune.

Am fost rugat de un cotidian foarte important din Anglia *să scriu 2 articole despre sistemul meu, dar am de gînd să păstrez un timp secretul.*

Îţi mulţumesc încă o dată pentru cărticica dumitale încîntătoare.

Gordon Craig

Post Scriptum. Dă-mi de veste din cînd în cînd — să ştiu ce mai faci, *scrie-mi* cel puţin *la o lună; altfel mă vei uita.*

E.G.C.

15. sept. 1936

44 Duminică 10 ianuarie 1937
Franţa

Dragul meu A c t e r i a n,

Îţi trimit mica legitimaţie de presă cu o întîrziere de cîteva zile faţă de cum plănuisem, pentru că am ţinut cu tot dinadinsul să fie tipărită în Anglia — şi expediată mie aici; a fost imprimată DE MÎNĂ într-o casă de ţară din Somerset, de către un tînăr tipograf de geniu; am fost nevoit deci să tolerez (îmi cer scuze) întîrzierea. Te voi ajunge din urmă, curînd după această scrisoare.

Prima şi ultima *mea urare este să ai un an fericit:*

NIMIC ALTCEVA NU CONTEAZA.

Să-ţi fie inima uşoară şi restul va merge de la sine

Ura !

Fumez o Gauloise Bleue No. 3, *după cîteva săptămîni de boală capricioasă, săptămîni de necazuri, în mare parte imaginare (ce nebunie sînt acest gen de « necazuri » !) Mă simt bine: stau acum aşezat la o masă într-o mică şi excelentă pensiune din* St. *Germain en Laye scriindu-ţi aceste rînduri.*

Sînt aici de la începutul lui octombrie şi o parte din cărţile mele au sosit din Anglia — cred că ţi-am spus că mi-am luat toate *cărţile din Italia şi le-am trimis, pentru mai multă siguranţă, la Londra; am început să le primesc acum aici, în transporturi de cîte 6 lădiţe o dată, şi nu pot să-ţi spun cît de mult mă bucur despachetîndu-le pe îndelete, recunoscînd fiece carte în parte, una cîte una.*

Nu-mi place iarna dar sper că primăvara nu-i prea departe, aşa că o aştept cu nerăbdare. Si apoi sper să vii la Paris, să ne întîlnim şi să admirăm oraşul împreună. Este încă o mare metropolă modernă, şi asta fără efort — e *veselă şi firească, îndurînd necazul fără îngrijorare, purtînd cu înţelepciune patina vremii. Poate te-ar interesa să afli despre această excelentă pensiune unde o gazdă foarte amabilă şi încîntătoare se ocupă de toţi oaspeţii, ca şi cum ar fi unul singur. Îţi voi spune mai multe. Să locuieşti la ţară şi totuşi, în 25 de minute, să poţi ajunge de-acasă în Boulevard des Capucines.*

N-am lucrat cine ştie ce, pentru că nu m-am simţit în apele mele, dar sper să-mi adun forţele şi să lucrez mai mult — dacă aşa se cheamă cînd smîngăleşti hîrtia — pentru că munca teatrului pe care o iubesc mi se refuză. Aşa cum minunata activitate a celui născut să fie rege a fost de curînd refuzată unicului Edward Rex Imperator [1].

---

[1] Aluzie la abdicarea regelui Edward al VIII-lea al Marei Britanii, în favoarea fratelui său George al VI-lea, din motive matrimoniale.

https://biblioteca-digitala.ro

A fost o «înscenare» condamnabilă — cunoşti poate această expresie americană [1]. Este neplăcut să te gîndeşti că eu aş fi putut ieşi cîştigat în urma acestei fapte tragice — dar adevărul e că într-un fel, chiar aşa s-a întîmplat. Acum înţeleg că dacă blestemaţii aceia de egoişti pot trata astfel pe un om ca Edward, noi, primiţi la fel de aceiaşi ticăloşi ne putem simţi mîndri.

Apropo, există un anume *idiot cum n-aş fi bănuit că poate exista pe lume, un om atît de insolent faţă de un artist ca mine: se numeşte* ANTONIO *NEMETH: locuieşte la Budapesta (la Margit Krt: II, Budapesta II). Mi-a scris în iunie 1935 cîteva scrisori invitîndu-mă să colaborez cu Teatrul Naţional din Budapesta (al cărui director este, sau era pe-atunci); mi-am exprimat acordul şi am primit şi răspunsul lui de confirmare; după care n-am mai auzit nimic de el pînă în ziua de azi.*

Te-aş ruga, dacă poţi, află dacă n-a murit cumva, sau dacă-i numai beat — pentru că, oricum se dovedeşte total lipsit de maniere, nu crezi? E un om tare mărunt prea lipsit de ... ce-ar mai putea pierde?

Si acum despre dumneata. Ce faci? Ţi-a ieşit cartea? Lucrarea despre Eschil şi Shakespeare în legătură cu care mi-ai vorbit.

Sper că ţi-a plăcut TIPARUL legitimaţiei pe care ţi-am trimis-o, corpul de literă se numeşte «God Save the King». Tînărul tipograf caută (NEVOIE URGENTĂ) *un patron. Deţine trei prese — e genial — e f. harnic dar nu se pricopseşte aici. Ce-ar fi să devină tipograful dumitale? cred că la Bucureşti ar fi binevenit un tipograf autentic.* Îţi mai trimit o mostră *lucrată de el. Priveşte-o cu atenţie — observă cît de bine a pus în pagină — vezi calitatea cernelii — absenţa mînjelilor care au stricat tipăritura volumaşului dumitale despre mine — fii atent la hîrtie, — la verzale — vezi ce literă mică a folosit pentru note—nu-i minunat? Un asemenea meşteşugar se cuvine să lucreze acolo unde i se simte lipsa. Lîngă dumneata ar deveni celebru şi ar fi de nepreţuit să ai o presă proprie!*

Bănuiesc că la voi în ţară întregul pămînt stă acum sub un covor alb de toată frumuseţea; îmi imaginez şi căsuţele călduroase sub nea, sobele lor vechi cu cahle albe; sau te pomeneşti că nu mai sînt la modă cahlele smălţuite?. Tin minte că am văzut aşa ceva la Roda prin 1903—1904 cînd l-am vizitat pe Hugo von Hoffmansthal, la castelaşul său de acolo; şi sper că în Europa Centrală se vor păstra mereu şi se vor folosi mereu acestea.

Pe unde ai mai călătorit? Prin Rusia? Prin Polonia? Prin Italia?

Italienii sînt oameni ciudaţi, neprietenoşi, cel puţin cei pe care i-am cunoscut la Roma. Pe cînd cei pe care i-am cunoscut la Moscova (adică ruşii) continuă să-şi amintească de mine, îmi scriu, îmi trimit telegrame de afectuoasă aducere aminte. sînt cel mai paşnic popor şi nu se comportă niciodată ca snobii.

Zău, nu pot înţelege ce s-a întîmplat cu italienii de azi, atît de cinici şi atît de snobi.

Ai văzut că Petrolini a murit, ca şi Fregoli şi Giachetti un actor excelent, *cîteodată. Si «Caramba» de la Scala a dispărut. Singura mea speranţă este familia de Filippo, din Napoli, ca ei să reziste şi să supravieţuiască acestor vremuri teribile.*

Scrie-mi cînd ai timp şi comunică-mi toate noutăţile.

Al dumitale,
GORDON CRAIG

---

[1] În original: "frame-up" expresie americană.

https://biblioteca-digitala.ro

Pavillon de Noailles
Rue de Noailles, 11 bis
St. Germain en Laye (S. et O.) France

45 28 februarie 1937

Caro Acterian,

Doamna care mi-a dat cu împrumut un portret de-al meu pentru reproducere în volumaşul dumitale mi-a scris din nou, întrebîndu-mă cînd i-l pot înapoia. Îmi permit să-ţi reamintesc.

Îmi cer scuze,
GORDON CRAIG

Pavillion de Noailles
St. Germain en Lyae
(S. et O.) France

46

Lui Haig Acterian — de la E.G.C. 1937
pentru literă şi tipar
Iată a doua mostră executată de acelaşi tipograf;
vezi scrisoarea mea, pagina 3

47

Dragă H.A., ieri am vizitat pavilionul românesc de aici şi am fost încîntat. Am stat un ceas întreg examinînd totul. Întrece cu mult alte pavilioane prin stil şi conţinut. Alabastrul a fost folosit excelent; nici că s-ar fi putut găsi o întrebuinţare mai potrivită unui material vechi într-o epocă modernă. Harta mare în relief (nu apare aici) care indică situaţia produselor ţării dumitale cu ajutorul luminii electrice a fost interesantă şi utilă. Două lucruri arareori puse alături, aici într-o experienţă comună: pădurile şi tehnologia lemnului, petrolul şi meşteşugurile, toate expuse cu discernămînt.

Am cumpărat nişte ţigări şi mi-au plăcut. Un tutun excelent. Am cumpărat o jachetă de damă. Am văzut machetele teatrelor şi mi s-au părut bune — una foarte bună — în felul lor. O frumoasă statuie a regelui vostru conferea demnitate intrării.

Ridic paharul pentru Mica Antantă şi pentru România, şi alături de ele, pentru Haig Acterian.

Al dumitale,
E.G.C.

11 bis Rue de Noailles
St. Germain en Laye (S. et O.) France

Stabilirea şi traducerea textului de
MIHAI MÎNDRA şi ANDREI BREZIANU

https://biblioteca-digitala.ro

GORDON CRAIG ŞI ROMÂNIA

surprizele unei corespondențe

Edward Gordon Craig s-a născut la Harpendea, Hertfordshire, la 16 ianuarie 1872, fiu al unui arhitect, E. W. Godwin [1] şi al uneia dintre cele mai mari actrițe engleze, Ellen Terry (1888—1928)

Actor, regizor, decorator, desenator, scenograf, dăltuitor în lemn, scriitor, teoretician al teatrului, trăindu-şi viaţa cu extrema frenezie, cuceritor de inimi, intransigent întru apărarea ideilor sale, ca şi în relaţiile cu ceilalţi oameni de teatru, caracter dificil (Bernard Shaw îl preţuia, dar îl socotea un răsfăţat — şi, ceea ce e indubitabil, a fost — un copil teribil al vremii sale) Edward Gordon Craig și-a trăit viaţa din plin, pînă la 94 de ani (s-a stins în 1966) — ani de zbucium îndelung după desăvîrşirea artei, iar atunci cînd contingenţele i s-au dovedit potrivnice — preferînd lucrului nedesăvîrşit, tăcerea — ani de renunţare.

Atunci exaltarea, înflăcărarea, proiectele și voința de realizare au cedat locul tot mai mult, și, în cele din urmă, total, meditației. Craig ardea de dorința de a putea întemeia o şcoală, de a constitui un mult visat « Centru de teatru E.G.C. », despre care se va vorbi adesea în scrisorile inedite pe care cititorul român interesat de istoria teatrului european modern, are acum prilejul de a le cunoaște în premieră absolută.

Ultimii ani ai vieții, expatriat *proprio motu* dintr-o Anglie neînțelegătoare față de ideile lui, acest englez i-a trăit în Provența franceză, la Tourette-sur-Loup, după ce mult timp locuise în Italia, la Genova. Puţini dintre cei care, în anii interbelici, s-au ostenit să înțeleagă şi să realizeze esența artei teatrului, au gîndit-o mai amplu și mai profund decît a făcut-o Edward Gordon Craig. Una din ideile lui dominante a fost aceea a preeminenţei *ideii* și *poeziei* în teatru. « Dar ce am făcut e atît de puţin ! » exclamă el. « Faptul că nu am făcut pe cît am visat este o vină! Dar dacă visul este adevărata faptă? Mi se pare curios că despre *On the Art of the Theatre* se spune că e tot ce am făcut mai bun. »

Multă vreme Edward Gordon Craig a fost învinovăţit că visează să fie un Napoleon al Teatrului [2] un soi de regizor — cum sînt mulţi astăzi — cu aere napoleoniene în domeniul teatrului. Adică un om de acţiune, dacă nu şi om de afaceri. Iată cum se apără Craig: « Cazul acestor Napoleoni ai teatrului derivă din faptul că ei au căzut pradă unei rătăciri, imaginîndu-şi că un artist e un om de « acţiune ».

---

[1] Autor al unor răsunătoare articole despre « Arhitectura şi costumele în piesele lui Shakespeare »

[2] Vezi Craig: « Le théâtre en marche », Gallimard, 1964 (traducere din engleză de Maurice Beerblock după ediţia originală a lucrării apărută la Londra în 1921, la Constable, sub titlul «The Theatre Advancing »).

https://biblioteca-digitala.ro

Dar ce are arta comun cu acţiunea? La dracu, care-i măgarul care adresîndu-se unui artist, gîndeşte să-i ceară a fi un om de acţiune? Leonardo da Vinci, Shakespeare, Molière, Beethoven, Mozart . . aceste nume sugerează oare ceva acestui măgar?

Dar daţi-mi voie să vin în ajutorul măgarului. Aceşti artişti aveau patroni, aceşti protectori au fost cei care au « acţionat ». Luminez puţin lanterna mea citind cîteva alte nume: ducele de Milano, contele de Leicester, Ludovic al XIV-lea, cardinalul din Salzburg (numele său a fost uitat) şi neînsemnatul prinţ Lichnovski. Iată cinci patroni ai celor cinci sublimi artişti, cinci patroni care au fost, ei, oameni de acţiune. Lesnicioasă acţiune. Cei cinci artişti (O ! scumpul meu măgar plin de răbdare) n-au fost deloc oameni de acţiune. Aţi înţeles ce vreau să spun?

. . . Ceea ce am încercat de ani şi ani, în mişcarea noastră spre un nou teatru, e să formăm artişti; *nu oameni de acţiune*. Căci e mult mai uşor să produci cinci sute de oameni de acţiune decît un singur artist».

Aceste rînduri acide împotriva acuzaţiilor dezvăluie marele necaz al vieţii celui ce a vrut (şi în bună parte a reuşit) să revoluţioneze arta teatrului.

Artist el însuşi, Edward Gordon Craig — poate şi din cauza intransigenţei sale — n-a reuşit să găsească un protector generos şi a trebuit să se rezume mai mult — nu de tot, cum vom vedea — la rolul de teoretician şi deschizător de drum.

În teatru, mai mult decît în alte arte, fără protector nu se poate face artă. Şi numai acţionînd e imposibil să devii artist. Trebuie să şi contempli, şi anume să-ţi întemeiezi fapta pe contemplaţie. Fără prealabilă contemplaţie arta teatrului devine contrafacere, maimuţăreală, mascaradă.

Despre spiritul său novator în teatru André Levinson[1] a scris un articol intitulat: « Omul care n-a făcut nimic ». Traducem aici cîteva din fulgurantele şi pregnantele lui caracterizări: « Creator el este, mai întîi şi fără îndoială, pentru că a conceput şi răspîndit în lume cele mai multe din ideile vii din care se inspiră teatrul contemporan, fără mare cîştig, de altfel, pentru reputaţia sa personală, căci gîndirea sa, care a căzut astfel în domeniul public, se manifestă de pe acum cam peste tot în stare anonimă. S-ar putea deci spune oare că d. Craig e un spirit teoretic ce se mişcă în abstract, departe de realităţi, un reformator de cabinet? Dimpotrivă — şi asta e ceea ce face din el un caz atît de revelant patetic — el, e, cu siguranţă cel mai activ, şi, de asemenea, cel mai imaginativ, dintre artiştii care luptă cu mîinile încleştate, corp la corp, cu lucrul teatral, cu substanţa şi materia sa, un maestru, un meşteşugar desăvîrşit practicîndu-şi meseria şi care studiază şi experimentează mijloacele sale, îi elaborează tehnica, împlineşte visele sale pînă la cel mai mărunt detaliu, fără ca vreodată cortina să se fi ridicat pentru el, nici ca cele trei lovituri de gong să se fi auzit ! Edward Gordon Craig ar fi fost o figură tragică, dacă nobleţea atitudinii sale n-ar fi fost atît de complet lipsită de emfază. »

Omul care n-a făcut nimic !? Şi totuşi acest teoretician a fost şi un mare realizator, aşa cum a fost şi un profet. După studii făcute în Anglia, la Bradfield College şi în Germania, la Heidelberg, Craig îşi începe ucenicia în teatru sub privegherea marelui actor Henry Irving la Lyceum Theatre din Londra. Îşi face debutul la 28 septembrie 1889 — avea numai 17 ani — în *The Dead Heart*. Joacă apoi în *Ravenswood*, *Regele Lear*, *Macbeth*, *Cymbeline*, *Negustorul din Veneţia*, *Richard III*, etc. Pleacă

[1] Într-o scrisoare din 28 martie 1936 către Haig Acterian, Craig se referă la acest Levinson, bine cunoscut printr-o sintetică lucrare despre dans: « Ai citit vreodată articolul pe care l-a scris scumpul meu André Levinson în 1930 despre o carte a mea — şi-a intitulat articolul « L'homme qui n'a fait rien ». L-ai văzut? L-ai citit? El a murit în 33 — era un spirit rar, atît de liniştit, surîzător, măsurat. Venea din Petersburg. »

https://biblioteca-digitala.ro

în turneu cu Irving, care-i spune: « Da, băiatul meu, ești genial », după cum mama nu înceta să-și considere copilul drept cel mai strălucit și frumos copil din lume. Într-o astfel de atmosferă nu e de mirare că acest copil — temperamental înclinat spre așa ceva — a devenit pradă capriciilor și unor cutezanțe fecunde. În 189[?] apare în roluri mult visate: Hamlet și Romeo, precum și într-o piesă intitulată *François Villon*. Cunoaște adevărate performanțe actoricești cu *Richard III*, cu Eugène Aram, de care-și va aminti mai tîrziu « cu nostalgie și mîndrie» [1].

În decembrie 1893 Craig își face debutul regizoral la Oxbridge cu « *On ne badine pas avec l'amour* » de Alfred de Musset. Renunță pînă la urmă la actorie — nu însă și la regie — entuziasmat de studii shakespeareane, fermecat de prerafaeliți și de Pușkin. Publică în 1898 o foaie « *The Page* », care vestește o altă publicație « *Gordon Craig's Book of Penny Toys* » cu multe desene proprii. În materie de desen se inspiră din Rembrandt, Blake, Piranesi.

« Omul care n-a făcut nimic » reactualizează operele lui Purcell: *Didona și Enea*, în 1900 la Conservatorul din Hampstead, Londra și *Masca dragostei*, în 1901 la Coronet Theatre, la Notting Hill; Händel: *Acis și Galatea* în 1902 la Queen's Theatre, Londra; apoi, Gluck, Shakespeare... În 1903 pune în scenă *Sword and Song*, *The Vikings* și *Much-Ado about Nothing*, la Shaftesburg și la Imperial Theatre, Londra.

În 1905, la Berlin și în 1906 la Florența *regizorul și decoratorul Craig*, are un răsunător succes, colaborînd cu Eleonora Duse la *Electra* lui Hofmannsthal și la realizarea lui *Rosmersholm* de Ibsen.

În 1911—1912 spectacolul cu *Hamlet* la Teatrul de Artă din Moscova — unde fusese invitat de Stanislawsky — a produs o explozie de entuziasm.

Dar iată-l pe Craig așa cum apărea în acel moment ochilor Isadorei Duncan: « Craig era în cele mai bune momente ale sale, în mijlocul creației sale cu Hamlet pentru teatrul de artă Stanislawsky. Toate actrițele trupei Stanislawsky erau îndrăgostite de el. Actorii erau fermecați de frumusețea sa, de geniul său și de extraordinara sa vitalitate. El le ținea discursuri interminabile despre arta teatrului și ei făceau tot ce puteau ca să-l urmeze în fanteziile și visele sale » [2].

Nu tolera, nu accepta compromisul în artă și nici soluții tranzitorii. « Copil teribil al vremii sale » [3] — cum am mai spus. Craig s-a făcut curînd neînțeles și antipatizat în propria lui țară, în Anglia. S-a mutat cu toată biblioteca (era un împătimit cititor și colecționar de cărți rare) și cu toată nădejdea și idealul său de artă, la Genova în Italia. După ce s-a certat cu ai săi, a lucrat mai mult în Italia, în Germania, Rusia, Austria, Danemarca etc. Reinhardt îl invită la Berlin, dar condițiile de lucru ce i se ofereau părîndu-i-se insuficiente, Craig respinge colaborarea. Asta nu-l împiedică să recomande cu căldură, în negocierile pe care le avea la Roma, cu oamenii de teatru de acolo, pe Reinhardt însuși, ca să pună în scenă acolo *Quo Vadis*, sugestie care n-a fost însă urmată [4].

În momentele cînd nu se înțelege cu oamenii de teatru, Craig scrie. El tipărește rînd pe rînd: în 1905, *The Art of the Theatre* (Foulis, London); în 1911 o carte în care și-a încorporat viziunea despre întreaga artă a spectacolului teatral, *On the Art of the Theatre* (Heinemann, London), carte tradusă în numeroase limbi, versiunea

---

[1] Vezi Enid Rose, *Gordon Craig and the Theatre*, London 1931

[2] Isadora Duncan, *Ma Vie*, Gallimard, 1928, pag. 251

[3] La 85 de ani, Craig scrie în prezentarea propriului său jurnal (o parte numai din el privind efemeridele dintre 1872—1907): « În timpul vieții mele, am făcut ce-am putut mai bine și totuși n-am făcut aproape nimic... S-a spus adesea că am fost un geniu, denumire din cele mai vagi care în gura unui englez are adeseori sensul de idiot, de descreerat... » (Vezi fragmentele publicate în acest număr al revistei «Secolul 20».

[4] Scrisoarea lui Craig din Viena (22 martie, 1933) către Haig Acterian

https://biblioteca-digitala.ro

franceză din 1920 purtînd titlul *De l'Art du Théâtre*; în 1912 *Towards a New Theatre* (Dent, London), conţinînd 40 reproduceri după desenele-decoruri ale lui Craig; în 1921 *The Theatre Advancing* (Constable, London); în 1924, *Nothing, or the Book-plate* (Chatto & Windus, London), reproducînd numeroase Ex-Libris-uri; în 1925 *Books and Theatres* (Dent, London); în 1930 o evocare a lui *Henry Irving* (Dent, London) şi în 1931 o carte închinată memoriei mamei sale *Ellen Terry* (Lampson Low, London). Am citat doar cîteva din scrierile lui Gordon Craig. La Florenţa publică, începînd din 1908, o revistă ilustrată, *The Mask*, tratînd exclusiv probleme de artă şi istoria teatrului; aceasta şi-a încetat apariţia în 1929 din lipsă de fonduri.

Poate ar trebui să relevăm lucrările lui despre *Piesele lui Shakespeare*, despre *Teatrul în aer liber*, despre *Sonetele lui Shakespeare* şi, mai ales, despre *Actorul şi supramarioneta*. În această ultimă lucrare, Craig pledează pentru supunerea artistului faţă de funcţia sa spirituală şi detronarea sa definitivă din rolul de histrion şi cabotin. El a declanşat lupta contra grimaselor actoriceşti, a luptat pentru o expresie artistică a sentimentelor. Adevărul istoric nud trebuia să cedeze locul unei stilizări expresive şi imaginative, *unei cît mai esenţiale interpretări*.

Problema suprimării cortinelor el a pus-o printre cei dintîi, înlocuind draperiile grele, cu paravane, şi căutînd să impună viziunea unei mobilităţi cît mai mari pe scenă.

Ar fi eronat să se creadă că acest teoretician al teatrului poetic ar fi preconizat o dictatură a direcţiei de scenă, formulă pe care au adoptat-o unii după el. Unitatea spirituală a spectacolului, iată ce urmărea Craig.

Pornind de la teoriile lui Adolphe Appia [1] (1862—1928) — cu care a fost prieten — Craig ajunge la o concepţie regizorală nouă după care toate elementele ce intră în joc (text, interpret, decor, muzică) trebuie coordonate spre a închega o viziune de sine stătătoare în prezenţa şi sub impulsul armonizator — dar netiranic al unui director de scenă. Ritmul şi mişcarea formează esenţa acestei viziuni. Scena e văzută ca platformă a strădaniei dramaturgului, actorului şi regizorului de a întrupa înaltele idealuri umane.

Craig invită pe oamenii de teatru să conceapă spectacolul ca pe un rit în care să pulseze, în vie mişcare, cîte ceva din duhul lumii de totdeauna, oglindind drama acestei lumi cu fireştile pendulări între viaţă şi moarte.

Craig a vrut o viaţă întreagă să poată întemeia un seminar, o şcoală, un atelier, un centru de învăţătură teatrală. În 1913 deschisese provizoriu la Florenţa o Şcoală de artă a teatrului. N-a putut găsi însă un mecena pe măsura năzuinţelor lui. Aceasta reiese şi din corespondenţa lui Gordon Craig cu Haig Acterian, însumînd 47 scrisori din anii 1934—1937, corespondenţă în care se reflectă dinamica spirituală, personalitatea complexă a lui Craig şi febra căutărilor neobosite după un finanţator entuziast, aproape imposibil de găsit. Dintr-o convorbire a lui Craig cu André Levinson aflăm că prin 1931, un mare bogătaş, pe nume Cochrane [2], arătase mare entuziasm — din păcate numai verbal — pentru a finanţa un teatru. Craig i-a propus un prim spectacol cu *Regina Zînelor* de Purcell, dar suma cerută i s-a părut bogătaşului exorbitantă. Nababul se gîndea la o afacere productivă, iar regizorul îi deschidea perspectiva sacrificiului pentru artă. Despărţirea era firească.

---

[1] « Toţi bunii mei prieteni sînt morţi: Isadora, Appia... » spune Craig prin 1934. Vezi H. Acterian, *Gordon Craig şi ideea în teatru*, 1936, editura Vremea. Vezi şi Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*.

[2] Charles B. Cochrane, director de teatru, de care Craig aminteşte în « The Theatre Advancing »

https://biblioteca-digitala.ro

Rigoarea viziunii despre teatru şi credinţa nestrămutată în temeinicia concepţiilor reies din numeroasele reacţii ale regizorului faţă de propuneri care pe alţii — dispuşi pentru soluţii de compromis — i-ar fi înflăcărat. Astfel, cînd la Paris i s-a pus la dispoziţie un teatru pentru a monta un spectacol, contractul fiind pe cale să fie semnat, Craig — cîntărind mai atent condiţiile — îşi motivează refuzul în acest mod: « Permiteţi-mi să vă închid teatrul timp de cinci luni, lăsaţi-mă să fondez o şcoală de actori, o şcoală de decoratori, o şcoală de costumieri şi maşinişti. Altfel, în cîteva săptămîni nu voi putea face decît lucruri neîmplinite, lucruri mediocre pentru a căror realizare n-aveţi nevoie de mine ».

Ca să înţelegem temeiurile acestei neînduplecări, care nu era a unui încăpăţînat oarecare, ci a unui artist adevărat, este, poate, locul să invocăm aici spusele celebrei Eleonora Duse, cînd aceasta a colaborat cu Craig. E o adevărată explozie admirativă: « Am avut norocul să întîlnesc pe acest mare geniu, Gordon Craig. De acum încolo îmi voi închina restul carierei, *sempre*, *sempre*, pentru a face cunoscută lumii opera sa admirabilă ». [1]

Dar pentru că nu numai poeţii sînt « genus irritabile » ci şi marii actori, declaraţiile Eleonorei Duse n-au împiedicat-o pe aceasta — curînd după aceea — să se certe cu Craig din cauza impetuozităţii şi intransigenţei acestuia.

Pentru a-l înfăţişa cît mai viu pe Gordon Craig, citez un fragment dintr-o scrisoare a lui Haig Acterian către Marieta Sadova, trimisă la 17 decembrie 1934 de la Genova, de la reşedinţa « bătrînului Craig », pe atunci numai de 62 de ani. Iată-l pe Craig în intimitatea casei lui genoveze: « . . . iarba cărării e ca la o casă părăsită crescută pînă la gleznă. Trebuie să urci pe un drum de munte lîngă grădini care vara trebuie să fie o grădină minune. Bătrînii stau parcă uitaţi de lume aici. De sus, din odaia de lucru, se vede marea. Cele trei odăi de sus sînt pline de cărţi — şase mii — toate despre teatru. Fiecare carte e legată, învelită, adnotată ca un copil îmbrobodit. Sute de incunabule, cărţi de o raritate inimaginabilă, exemplare din care poate mai sînt două, trei în lume, lîngă sute altele. După amiaza asta n-am s-o uit. Ca un adolescent mi-a arătat toate. Aseară am ajuns zăpăcit acasă de atîtea pergamente, desene, amintiri. Stă de zece ani aici, şi adună de douăzeci. Cred că valorează vreo 3.000.000 lei. Vrea să aleagă o mie de cărţi din ele şi restul să vîndă. Cu o simplicitate şi o modestie genială mi-a mărturisit că ar vrea să-şi facă un costum de haine şi să plece din Italia. Nu şi-a mai făcut de mult un rînd de haine şi ar vrea să se stabilească la Paris. E atît de entuziasmat pentru măşti (are vreo cîteva japoneze uluitoare) şi manechine siameze, desene etc. Îmi spune: « Ar fi bine să se traducă şi în româneşte *On the Art of the Theatre*, dar, hai mai repede că mor şi nu mai am bucuria asta ». Spune atît de simplu totul şi atît de liniştit e la gîndul morţii . . . !

La 5 exact ceaiul. Am stat de vorbă şi cu Miss Wood, secretara lui, şi cu M-me Craig, şi discuţia a alunecat fatal la paradoxul lui Craig cu teatrul. Miss Wood şi M-me Craig se tăvăleau de rîs, eu de asemenea, şi el, cu o seriozitate plină de humor, dovedea izbind în fotoliul din care ieşea praf de zece ani, ridicîndu-se, scoţînd o carte, aprinzîndu-şi toscana, care se stingea la fiecare secundă şi, cu mîna scărpinîndu-şi părul, se oprea din furtună. Cînd l-am dovedit anumite lucruri, mă întrerupea: « *Perhaps* . . . *Perhaps* . . . *But* . . . » Dar în concluzie e o uluitoare forţă ideală în el care îşi dă seama, cu un humor pur britanic, de imposibilitatea celor ce afirmă; totuşi aşa se pare că e totul în această viaţă. Un om în care se vede mai bine ca la altul jocul dintre ideal şi real. Furios la un moment dat, îmi spune: « *Oamenii*

[1] Cf. Isadora Duncan, op. cit. pag. 217

https://biblioteca-digitala.ro

nu-şi dau seama că ceea ce e real e ideal: tot ceea ce este, este pentru că este ideal: dar e o chestiune de perspectivă şi naştere. MII de paradoxe şi humor ».

La aceste impresii fugare — spre o deplină evocare — adăugăm cîteva din rîndurile înflăcărate închinate de Isadora Duncan în *Viaţa mea*[1] iubitului ei Craig (unuia dintre iubiţii ei, dar poate cel mai iubit):

« Gordon Craig este unul din geniile cele mai extraordinare ale epocii noastre, o creatură ca Shelley, plămădită din foc şi fulgere, fără să fi jucat un rol activ în viaţa practică a scenei, el a inspirat tot teatrul modern. A stat deoparte şi a visat şi visele lui au inspirat tot ceea ce arta dramatică de azi are mai frumos.

Fără el n-am fi avut niciodată nici pe Reinhardt, nici pe Jacques Copeau, nici pe Stanislavsky. Fără el am fi rămas încă la vechiul decor realist, cu toate frunzele care tremură una cîte una pe arbori şi toate uşile care se deschid şi se închid.

Craig era o prezenţă strălucitoare. Era unul din rarii oameni pe care i-am întîlnit într-o stare de exaltare continuă, de dimineaţa pînă seara ».

Vizita, relatată mai sus de Haig Acterian, a fost urmarea legăturii de amiciţie închegată la Roma cu ocazia Congresului Internaţional de Teatru « Volta ». Despre această reuniune, la care au participat Edward Gordon Craig, Alex. Tairoff, Jules Romains, Jacques Copeau, Josef Gregor, Gerhard Hauptman, Pirandello, Marianetti, Maeterlinck, Ion Marin Sadoveanu, Yeats, Crommelynck, Emile Fabre, Denis Amiel şi mulţi alţii, există o amplă prezentare publicată de H. Acterian prin noiembrie 1934, în revista « Vremea ». Interesul lui Gordon Craig pentru România e, cred, legat de speranţa că s-ar fi putut găsi la noi ambianţa necesară pentru realizarea năzuinţelor sale teatrale.

La 31 decembrie 1934 — deci la două luni după reuniunea « Volta » — Gordon Craig întreabă, aşteptînd parcă o confirmare: « Au românii sensul humorului? . . . » Iar puţin mai tîrziu, la invitaţia lui Haig Acterian, acesta primeşte următoarele rînduri la 2 februarie 1935: « *«Aş vrea tare mult să stăm de vorbă despre posibilitatea de a vizita România, lucru despre care mi-ai vorbit mai de mult; sau poate vizita mea nu este posibilă acum? Mi-ar conveni să vin prin martie-aprilie, cred. . . dacă lucrurile s-ar putea aranja».*

Lunile trec însă şi după o vizită în Rusia, alta la Viena şi înainte de a răspunde unei invitaţii în septembrie la Varşovia, Gordon Craig continuă la 12 mai 1935 să fie ispitit de vizita în România: « . . . *«Ce propuneri ai în legătură cu România. . . ai cules informaţiile necesare? Sper că da! Dacă da, înseamnă că poţi face propuneri precise? Te rog nu sta pe gînduri, spune-mi — orice ar fi, dar cît se poate de clar, deoarece mă simt obligat să aştept veşti de la dumneata şi de la ceilalţi, mai înainte de a putea lua o decizie!*

Dar — din păcate — dorinţa lui Craig de a veni în România nu a putut fi satisfăcută. Interesul lui, însă, pentru ţara noastră[2] a rămas viu: peste cîţiva ani, la 21 noiembrie 1937, aflîndu-se la Paris, scria aceluiaşi Haig Acterian: « *Ieri am vizitat pavilionul român de aici şi am fost încîntat. Am stat un ceas întreg examinînd totul. Întrece cu mult alte pavilioane prin stil şi conţinut. Albastrul a fost folosit excelent; nici că s-ar fi putut găsi o întrebuinţare mai potrivită unui material vechi într-o epocă modernă. Harta mare în relief care indică situaţia produselor ţării dumitale,*

---

[1] Isadora Duncan, op. cit. p. 195

[2] În « Gordon Craig şi ideia în teatru » pag. 17, op. cit., H. A. consemnează această declaraţie din 1934 a excentricului poet şi regizor al teatrului modern: « . . . mi-ar plăcea o ţară proaspătă cum e a voastră, cu biserici mici, păduri mari şi ţărani. Ţările din apus nu au ţărani. În Anglia s-au pierdut atît de multe obiceiuri. . . şi disperarea unui popor în a păstra ţărănimea şi obiceiurile ţăranului de altădată e artificială ».

https://biblioteca-digitala.ro

cu ajutorul luminii electrice, a fost interesantă şi utilă. Două lucruri arareori puse alături, aici într-o experienţă comună: pădurile şi tehnologia lemnului, petrolul şi meşteşugurile, toate expuse cu discernămînt. Am cumpărat nişte ţigări şi mi-au plăcut. Un tutun excelent. Am cumpărat o jachetă de damă. Am văzut machetele teatrelor voastre şi mi s-au părut bune—una chiar foarte bună—în felul lor.

Cred că nu e lipsit de semnificaţie, pentru luminarea universului cultural al lui Gordon Craig, să reproducem aici şi însemnarea, pe contrapagina unei cărţi de vizită a lui H. A., a preferinţelor sale literare — însemnare, poate, cu titlul de recomnadare pentru o necesară lectură. Acolo figurează cîteva nume de autori şi titluri de cărţi. Transcriu: Walter Pater: *Imaginary Portraits*. Heine — Goethe — Montaigne — *Macbeth, Robinson Crusoe* şi toate cărţile lui Defoe. *Moll Flanders. Roxana*.

Corespondenţa la care ne-am referit revela nevoile, preocupările, năzuinţele, planurile, negocierile unui mare om de teatru în anii maturităţii sale, mai precis la începuturile unei bătrîneţi care s-a prelungit pînă nu de mult. Sînt scrisori care revelă un om cu grandorile şi scăderile lui, precum şi o epocă de mari tălăzuiri. Pe lîngă neînsemnate, banale fapte de viaţă ori elementare reacţii temperamentale, scrisul nervos al lui Craig se luminează ades cu cîte o aluzie ironică, muşcătoare, o săgeată ce desfiinţează un om, o propoziţie ce echivalează uneori cu un rechizitor moral, cu reflecţii privind, de pildă, personajele unor *Macbeth* sau *Hamlet*, ori cu relaţii uneori foarte vorbitoare, dezvăluind strădaniile pentru zămislirea unui spirit nou în teatrul universal. E locul să precizez că la unele scrisori nedatate, datele au fost stabilite, cu aproximaţie, după ştampila poştei de pe plicuri sau după conţinut. Scrisorile au fost scrise în limba engleză, împestriţate însă cu cuvinte franceze, germane, italiene, cînd te aştepţi şi cînd nu te aştepţi.

Sînt documente epistolare care pot folosi cercetătorilor înflăcăraţi ai istoriei teatrului pentru caracterizarea nu numai a celui ce a fost Edward Gordon Craig, ci şi pentru cunoaşterea unei epoci de rodnice experienţe în arta spectacolului,

https://biblioteca-digitala.ro

TADEUSZ KANTOR

https://biblioteca-digitala.ro

TEATRUL MORȚII

1. *Craig declară: trebuie să ne întoarcem la marionetă; actorul viu trebuie să dispară. Omul, creat de natură, este o intruziune în structura abstractă a operei de artă.*

După Gordon Craig, undeva, pe malurile Gangelui, două femei ar fi năvălit în templul divinei Marionete, care păstra cu strășnicie secretul adevăratului TEATRU. Cele două femei erau geloase pe această FIINȚĂ perfectă căruia-i rîvneau ROLUL — acela de a ilumina spiritul oamenilor prin sentimentul sacru al existenței divine; ele îi rîvneau GLORIA. Femeile îi furară mișcările și gesturile, minunatele lui costume și, pornind pe calea dosnică a parodiei mediocre, începură să satisfacă gusturile vulgare ale plebei. Cînd, înfine, ele porunciră construirea unui templu după modelul celuilalt, teatrul modern — cel pe care îl cunoaștem prea bine și care continuă să existe, zgomotoasa Instituție de utilitate publică — se născuse. Odată cu ea, a apărut și ACTORUL. În sprijinul tezei sale, Craig invocă afirmația Eleonorei Duse: « Ca să salvăm teatrul, trebuie să-l distrugem; toți actorii și toate actrițele ar trebui să moară de ciumă . . . ei sînt aceia care stau în calea artei . . . ».

2. *Teoria lui Craig: omul-actor înlătură marioneta și-i ia locul, provocînd astfel declinul teatrului.*

Există ceva impozant în atitudinea acestui mare utopist atunci cînd afirmă: « Cer cu toată seriozitatea reîntoarcerea la conceptul de supermarionetă în teatru . . . și îndată ce ea va reapare, oamenii vor putea venera din nou fericirea existenței și vor putea aduce un divin și voios omagiu MORȚI ».

În acord cu estetica SIMBOLISTĂ, Craig considera omul supus unor pasiuni diverse, unor emoții incontrolabile și, în consecință, hazardului; ca pe un element absolut străin naturii omogene și structurii unei opere de artă; ca pe un element distrugînd caracterul fundamental al acesteia: coeziunea. Craig, ca și simboliștii — al căror program dobîndise, în vremea sa, o remarcabilă audiență — aveau predecesori care, încă din secolul XIX, anunțau o epocă nouă și o artă nouă: Heinrich von Kleist, Ernst Theodor Hoffman, Edgar Allan Poe . . .

Cu o sută de ani mai devreme, și din rațiuni identice acelora ale lui Craig, Kleist ceruse înlocuirea actorului cu marioneta, considerînd că organismul uman,

https://biblioteca-digitala.ro

supus legilor NATURII, constituie o intruziune în ficțiunea artistică născută dintr-o construcție a intelectului. Celelalte obiecții ale lui Kleist se refereau la limitele posibilităților fizice ale omului și el denunța, în plus, rolul nefast exercitat de controlul permanent al conștiinței, incompatibil cu conceptele de farmec și de frumusețe.

3. Despre mistica romantică a manechinelor și despre creațiile artificiale ale omului, pornind din secolul XIX pînă la raționalismul abstract al secolului XX.

Pe drumul, pe care toți îl credeau sigur și pe care se angajase omul acelui Secol al luminilor și al raționalismului, iată că înaintează, iviți brusc dintre tenebre, din ce în ce mai numeroși, COPIILE, MANECHINELE, AUTOMATELE, HOMUNCULII — creaturi artificiale și tot atîtea injurii la adresa creațiilor NATURII și care poartă în ele TOATE visele omenirii, moartea, oroarea, groaza. Asistăm la apariția credinței în forțele misterioase ale MIȘCĂRII MECANICE, la nașterea unei pasiuni maniace de a inventa un MECANISM care să întreacă în perfecțiune, în implacabil, atît de vulnerabilul organism omenesc. Și toate acestea într-un climat de satanism, la limita șarlataniei, a practicilor ilegale, a mafiei, crimei, coșmarului. E SCIENCE-FICTION-ul epocii, în care o minte omenească demonică inventează OMUL ARTIFICIAL. Aceasta înseamnă în același timp o criză de neîncredere față de NATURĂ și față de acele domenii ale activității omului legate intim de ea.

În mod paradoxal, tocmai din aceste tentative romantice și diabolice — mergînd pînă la a-i contesta naturii dreptul său la creație — s-a născut și s-a dezvoltat mișcarea RAȚIONALISTĂ și chiar MATERIALISTĂ — tot mai independentă și tot mai periculos îndepărtată de NATURĂ —, curentul țintind către o « LUME FĂRĂ OBIECT », către CONSTRUCTIVISM, FUNCȚIONALISM, MAȘINISM, ABSTRACȚIONISM și, pînă la urmă, către VIZUALISMUL PURIST recunoscînd doar « prezența fizică » a unei opere de artă. Această ipoteză discutabilă încercînd să stabilească geneza lipsită de glorie a scientismului și a tehnicii nu angajează decît propria mea conștiință și nu servește decît propriei mele satisfacții.

4. Introducînd « realitatea ca atare » (elementele vieții), dadaismul distruge conceptele de omogenitate și de coerență ale unei opere de artă postulate de simbolism, de ART NOUVEAU și de Craig.

Să revenim, însă, la marioneta lui Craig. Ideea sa de a înlocui un actor viu printr-un manechin, printr-o creație artificială și mecanică în numele conservării perfecte a omogenității și coerenței operei de artă, nu mai este valabilă astăzi. Experiențe ulterioare care au distrus omogenitatea structurii unei opere de artă inserîndu-i elemente STRĂINE, prin colaje și asamblări; acceptarea realității « ca atare »; recunoașterea fără rezerve a rolului jucat de hazard; situarea operei de artă pe granița atît de îngustă dintre REALITATEA VIEȚII și FICȚIUNEA ARTISTICĂ — toate acestea au făcut să devină neglijabile scrupulele de la începutul secolului, ale perioadei simboliste și ale « Artei noi ». Alternativa « artă autonomă de structura cerebrală sau pericol de naturalism » a încetat să mai fie singura posibilă.

Dacă teatrul, în momentele sale de slăbiciune, a dispărut în favoarea organismului uman viu și a legilor acestuia, e pentru că teatrul accepta — implicit și logic — această formă de imitare a vieții pe care o constituie reprezentarea și re-crearea ei.

https://biblioteca-digitala.ro

Dimpotrivă, în momentele în care teatrul a fost suficient de puternic şi de independent pentru a-şi permite eliberarea de constrîngerile vieţii şi ale omului, el a produs echivalenţe artificiale ale vieţii care se lăsau create mai curînd de legile abstractizării spaţiului şi timpului, atingînd coeziunea absolută.

În zilele noastre, această alternativă şi-a pierdut deopotrivă semnificaţia şi caracterul exclusivist. Pentru că s-a creat o nouă situaţie în domeniul artei şi pentru că există soluţii noi.

Apariţia conceptului de REALITATE « CA ATARE » smulsă din contextul vieţii şi integrată în opera de artă a devenit o fascinaţie mult mai puternică decît realitatea « construită din valori pur estetice » sau decît acel univers suprarealist al « MIRACULOSULUI » creat de André Breton. « *Happenings* »-uri, « evenimente » şi « *environnemente* » au reabilitat rapid regiuni întregi, pînă atunci dispreţuite, ale REALITĂŢII, eliberînd-o de povara finalităţilor ei banale. Acest DECALAJ faţă de realitatea pragmatică — această « respingere » dincolo de făgaşurile practicii cotidiene — a stimulat fantezia oamenilor mult mai profund decît realitatea suprarealistă a visului oniric.

Ceea ce a făcut ca, pînă la urmă, temerile de a-l vedea pe om şi viaţa sa interferînd direct cu planul artei să-şi piardă orice valoare.

5. *De la « realitatea imediată » a HAPPENING-ului la dematerializarea elementelor din opera de artă.*

Totuşi, ca orice fascinaţie, şi aceasta a devenit, după un anumit timp, CONVENŢIE pură, practicată universal şi în masă. Toate manipulările, aproape rituale, ale realităţii, legate de contestarea STĂRII ARTISTICE şi de LOCUL rezervat artei au început să capete, încetul cu încetul, un sens şi o semnificaţie diferite. PREZENŢA materială, fizică a obiectului şi TIMPUL PREZENT, singurele în care pot figura activitatea şi acţiunea, au atins în mod vizibil ultimele limite şi au devenit un obstacol. DEPĂŞIREA lor însemna privarea acestor relaţii de IMPORTANŢA lor materială şi funcţională, adică de posibila lor PERCEPERE.

(Avînd în vedere că ne referim la o perioadă foarte recentă, încă neîncheiată, fluidă, consideraţiile ce urmează se referă şi sînt legate de propria mea activitate creatoare). Obiectul (*Scaunul*, Oslo 1970) devenea vid, lipsit de expresie, de înlănţuiri, de puncte de reper, de dovezile unei intercomunicări voite, de mesajul său; el era orientat către nicăieri şi devenea o amăgire.

Situaţii şi acţiuni rămîneau închise în propriul lor CIRCUIT ENIGMATIC (*Teatrul imposibil*, 1973).

În lucrarea mea intitulată *Spargerea* am realizat o INVAZIE nelegitimă pe un teren în care realitatea tangibilă îşi găsea prelungirile ei INVIZIBILE. Se precizează, din ce în ce mai distinct, rolul MEMORIEI şi al TIMPULUI.

6. *Refuzul conceptualismului ortodox şi al « avangardei maselor ».*

Despre conceptul de VIAŢĂ am convingerea tot mai fermă că el nu poate fi reintrodus în artă decît prin ABSENŢA VIEŢII în sens convenţional (din nou Craig şi simboliştii). Acest proces de DEMATERIALIZARE s-a instalat în activitatea mea creatoare, evitînd însă întreaga panoplie ortodoxă a lingvisticii şi a conceptualismului. E sigur că, într-o anumită măsură, decizia mea a fost influenţată de urlaşul *embouteillage* care a înghiţit calea, devenită astfel oficială, şi care constituie, din păcate, ultima porţiune a drumului DADAIST, presărată cu sloganuri de tipul: ARTĂ TOTALĂ, TOTUL ESTE ARTĂ, ORICE OM E UN ARTIST, ARTA SE AFLĂ ÎN CAPUL VOSTRU, etc.

Nu-mi plac *embouteillage*-le. În 1973 am redactat schiţa unui nou manifest, care ia în consideraţie această situaţie falsă. Iată începutul:

https://biblioteca-digitala.ro

« După Verdun, Cabaretul Voltaire și *Water-Closet* al lui Marcel Duchamp, cînd « faptul artistic » a fost acoperit de lătratul Marii Bertha, DECIZIA a rămas singura șansă a omului de a mai încerca ceva încă de neconceput. Ea a fost multă vreme principalul stimulent al creației, o condiție și o definiție a artei. În ultimul timp, mii de indivizi mediocri iau, fără nici un fel de scrupul sau reticență, decizii. Decizia a devenit o chestiune banală și convențională. Ceea ce era înainte o cale periculoasă, e acum un drum comod — cu securitatea și semnalizarea hiperameliorate. Ghiduri, semne, panouri indicatoare, tăblițe, centre combinate ale artei — iată tot atîtea garanții ale creației artistice perfecte. Asistăm la o RIDICARE ÎN MASSĂ a comando-urilor de artiști, de combatanți ai străzii, de artiști de șoc, de artiști mandatari, de scriitorași, de comis-voiajori, de măscărici, de campioni de birou și de agenție. Pe acest drum, deja oficializat, traficul — amenințînd să ne înnece sub un val de zmîngăliturí oarecare și de pretinse lovituri de teatru — crește de la o zi la alta. Trebuie să-l părăsim cît mai repede ! Dar nu e deloc ușor. Cu atît mai mult cu cît se află la apogeu — oarbă și garantată de înaltul prestigiu al INTELECTULUI care-i ocrotește deopotrivă pe înțelepți și pe imbecili — OMNIPREZENTA AVANGARDĂ.

7. Pe căile secundare ale avangardei oficiale. Își fac apariția manechinele.

Refuzul meu încăpățînat de a nu accepta soluțiile conceptualiste, deși ele îmi păreau singura ieșire posibilă de pe drumul pe care mă angajasem, m-a determinat să plasez evenimentele relatate mai sus, și care au marcat ultima fază a activității mele creatoare, pe căi secundare menite să-mi ofere mai multe șanse de a ajunge la NECUNOSCUT !

O asemenea situație, mai mult decît oricare alta, îmi dă încredere. Orice perioadă nouă începe totdeauna parcă în surdină, prin încercări fără mare importanță, abia de luat în seamă, neavînd prea mult în comun cu drumul trasat; încercări personale, intime, aș zice, chiar nedemne de-a fi mărturisite. În orice caz, neclare. Și dificile ! Dar ele sînt momentele cele mai fascinante și mai grele de sens ale creației artistice.

Și brusc a început să mă intereseze specificul MANECHINELOR. Manechinul din regia mea la *Găinușa de baltă* de Witkacy (1967) și manechinele din *Cizmarii* aceluiași Witkacy (1979) dețineau un rol specific; ele constituiau un fel de prelungire imaterială, un fel de ORGAN COMPLEMENTAR al actorului, care le era « proprietar ». Cît despre numeroasele manechine folosite la montarea *Balladynei* lui Slowacki, ele constituiau dubluri ale personajelor vii, ca și cînd ar fi fost dotate cu o CONȘTIINȚĂ superioară, atinsă, « după consumarea crimei », de stigmatul, vizibil marcat, al MORȚII.

8. Manechinul ca manifestare a realității celei mai triviale. Ca procedeu de transcendere, ca obiect vid, ca iluzie, ca mesaj al morții, ca model pentru actor.

Manechinul pe care l-am folosit în 1967 la teatrul Cricot pentru *Găinușa de baltă* a fost, după *Eternul pelerin* și *Ambalajele umane* următorul personaj care a intrat firesc în « colecția » mea, ca un fenomen venit să verifice o mai veche convingere a mea, anume că doar realitatea « de ultim Rang », obiectele cele mai modeste și mai disprețuite sînt capabile să-și revele într-o operă de artă deplina lor realitate.

Manechine și figurine de ceară au existat dintotdeauna, dar ținute parcă la distanță, la periferia culturii instituționalizate: în dughenele de bîlci, în barăcile

https://biblioteca-digitala.ro

scamatorilor, departe de splendidele temple ale artei, privite cu dispreț ca niște curiozități, bune doar pentru a satisface gustul plebei. Dar tocmai din acest motiv, ele sînt acelea — mai curînd decît academicele creații de muzeu — care reușesc, într-o străfulgerare, să ridice vălul.

Manechinele pot fi, în anumit sens, și o imagine a păcatului — prin transgresiune delictuoasă. Existența acestor creații — modelate după chipul și asemănarea omului într-o manieră cvasiclandestină ce ține aproape de sacrilegiu —, roade ale unor procedee eretice, poartă trăsăturile laturii obscure, nocturne, răzvrătite a demersului omenesc, iar ca sursă de cunoaștere amprenta crimei și stigmatele morții. Impresia confuză, inexplicabilă că moartea și neantul ne transmit neliniștitorul lor mesaj prin intermediul unei creaturi înșelătoare — se trezește în noi tocmai din pricina acestui sentiment de transgresiune, în același timp de repulsie și de atracție. De respingere și de fascinație.

Actul de acuzare a epuizat toate argumentele. Prima țintă a atacurilor a fost chiar mecanismul acestei acțiuni abordat, în mod superficial, ca un scop în sine și, din acel moment, catalogat printre formele mediocre ale creației artistice, laolaltă cu imitația, iluzia înșelătoare menită să ducă de nas spectatorul, cu capcanele scamatorului, utilizarea unor artificii naive fără nici o legătură cu conceptele estetice, utilizarea frauduloasă a aparențelor, cu practicile șarlatanești. În plus, se adăuga la proces acuzațiile unei filozofii care, de la Platon încoace și adeseori și în zilele noastre, consideră drept scop al artei mai curînd revelarea Ființei și a spiritualității ei decît coborîrea pînă la concretețea materială a lumii, în această escrocherie a aparențelor, care reprezintă nivelul cel mai de jos al existenței.

Eu nu consider că un MANECHIN (sau O FIGURINA DE CEARĂ) ar putea înlocui, așa cum voiau Kleist și Craig, ACTORUL VIU. Ar fi o naivitate ! Ceea ce mă străduiesc eu, este să determin motivele și destinația acestei entități insolite ivite pe neașteptate în gîndurile și ideile mele. Apariția ei se acordă cu convingerea mea tot mai fermă că viața nu poate fi exprimată în artă decît prin absența vieții și recurgînd la moarte, cu ajutorul aparențelor, a vacuității, a absenței oricărui mesaj. În teatrul meu, un manechin trebuie să devină un MODEL care încarnează și transmite un profund sentiment al morții și al condiției morților — un model pentru ACTORUL VIU.

9. *Cum interpretez eu situația descrisă de Craig. Apariția actorului viu, moment revoluționar. Descoperirea imaginii omului.*

Sursa reflexiilor mele este domeniul teatrului, dar ele se raportează, de fapt, la ansamblul artei actuale. Există toate motivele să credem că descrierea imaginată de Craig, a împrejurărilor în care a apărut actorul, și care conține o analiză teribil de acuzatoare, avea să-i servească autorului ei drept punct de plecare pentru ideile privind « SUPERMARIONETA ». Deși sînt un admirator al disprețului senioria profesat de Craig și al diatribelor sale pasionate — mai ales confruntați cum sîntem cu declinul total al teatrului contemporan — mă văd totuși, deși subscriind la prima parte a credo-ului său, acolo unde contestă teatrului instituționalizat orice rațiune de-a exista în planul artei, să mă distanțez de binecunoscutele soluții pe care el le-a adus pentru destinul actorului. Căci clipa în care un ACTOR a apărut pentru prima oară în fața unui AUDITORIU (pentru a folosi terminologia actuală) îmi pare a fi, dimpotrivă, un moment revoluționar și de avangardă. Voi încerca, chiar, să compun și să « imput istoriei » o imagine contrară, în care evenimentele vor fi avut o semnificație inversă:

Iată că din cercul obișnuit al obiceiurilor și ritualurilor religioase, al ceremoniilor și activităților ludice, tocmai s-a desprins CINEVA cu hotărîrea curajoasă de a se

https://biblioteca-digitala.ro

detaşa de comunitatea culturală. Mobilul său nu era nici orgoliul (cum susţine Craig), nici dorinţa de-a atrage asupră-i atenţia celorlalţi. Soluţie simplistă pînă la exces. Eu văd în el mai curînd un rebel, un contestatar, un eretic, liber şi tragic tocmai pentru că a îndrăznit să rămînă singur cu soarta şi cu destinul său. Iar dacă mai adăugăm şi « cu ROLUL său », avem în faţa noastră ACTORUL. Revolta a avut loc în tărîmul artei. Acest eveniment, sau mai curînd această manifestare, a provocat probabil o mare tulburare a spiritelor şi a suscitat păreri contradictorii. Absolut sigur acest ACT a fost judecat ca o trădare faţă de vechile tradiţii şi practici de cult; toţi vor fi văzut în el o manifestare de orgoliu profan, de ateism, de periculoase tendinţe subversive; s-a strigat, desigur, că e scandalos, amoral, indecent; va fi fost privit, acel temerar, ca un jalnic bufon, un cabotin, un exhibiţionist, un depravat. Iar actorul, zvîrlit în afara societăţii, şi-a făcut, probabil, nu numai duşmani înverşunaţi, dar şi admiratori fanatici. Oprobriul şi gloria conjugate.

Ar fi o dovadă de formalism ridicol şi superficial să explici acest act de RUPTURĂ prin egotism, sete de glorie sau înclinaţie înnăscută către paradă. Trebuie să fie vorba, aici, de o miză considerabilă, o COMUNICARE de importanţă capitală. Să încercăm să ne reprezentăm această situaţie fascinantă: ÎN FAŢA celor ce rămăseseră de această parte s-a ridicat un OM, EXACT asemenea oricăruia dintre ei şi totuşi (graţie unei « lucrări » misterioase şi admirabile) infinit de DEPARTE, teribil de STRAIN, parcă locuit de moarte, despărţit de ei printr-o BARIERĂ care, deşi invizibilă, nu părea mai puţin înfricoşătoare şi de neconceput, ca şi cînd sensul ei adevărat şi toată SPAIMA ei nu ne-ar fi putut fi dezvăluite decît prin VIS.

Astfel că în lumina orbitoare a unei fulgerări ei au zărit deodată IMAGINEA OMULUI, ca un strigăt, tragic clownescă, de parcă ar fi văzut-o pentru ÎNTÎIA OARĂ, de parcă s-ar fi văzut pe EI ÎNŞIŞI. Au trăit, desigur, un fior adînc, pe care l-am putea numi metafizic.

Această imagine vie a OMULUI ieşind dintre tenebre, urmîndu-şi mersul înainte, constituia un MANIFEST, iradiant, al noii sale CONDIŢII UMANE, numai UMANE, pătrunsă de RESPONSABILITATEA şi CONŞTIINŢA sa tragică, măsurîndu-şi DESTINUL la o scară implacabilă şi definitivă, la scara MORŢII.

Căci din tărîmul MORŢII era adresat acest MANIFEST revelator care a provocat în rîndul publicului (pentru a folosi un termen actual) fiorul metafizic. Mijloacele şi arta acelui om, ACTORUL (pentru a folosi tot propriul nostru vocabular) porneau şi ele din MOARTE, din tragica şi teribila ei frumuseţe.

Trebuie să conferim relaţiei SPECTATOR-ACTOR semnificaţia ei esenţială. Trebuie să facem să renască acel impact originar al clipei în care un om (actor) a apărut pentru prima oară în faţa altor oameni (spectatori) absolut asemeni fiecăruia dintre noi şi totuşi infinit străin, dincolo de acea barieră care nu poate fi trecută.

10. *Recapitulare*

Deşi am putea fi bănuiţi adică
acuzaţi, aici, de-o supărătoare pedanterie,
vom alunga prejudecăţile şi temerile noastre preconcepute,
şi, pentru a preciza cît mai bine imaginea
în ideea unor eventuale concluzii
vom stabili jaloanele acestei frontiere
numite: CONDIŢIA MORŢII
căci ea constituie reperul primordial
al CONDIŢIEI ARTISTULUI şi al ARTEI,
şi argumentul ultim împotriva conformismului.
. . . această relaţie aparte

https://biblioteca-digitala.ro

deopotrivă respingătoare și fascinantă
dintre cei vii și cei morți
care, cîndva, pe cînd erau încă în viață
nu dădeau de loc naștere
unor spectacole neașteptate
unor inutile împărțiri, unei dezordini
Ei nu puteau fi diferențiați
și nu-și dădeau importanță
și datorită acestei trăsături aparent banale
dar, cum se va vedea, foarte importantă
ei erau cît se poate de simplu, de normal, de respectuos
non perceptibili
Și iată că acum, dintr-odată
din cealaltă parte, față-n față cu noi
ei ne uimesc
căci îi privim, parcă, pentru prima oară
expuși, la vedere, într-o ceremonie ambiguă:
onorați și repudiați deopotrivă
iremediabil altfel
și infinit străini și încă:
lipsiți cumva, de orice semnificație,
scoși din socotelile noastre,
fără nici o speranță de-a mai ocupa
în întregime un loc aparte în urzeala vieții noastre
care nu este accesibilă, familiară, inteligibilă
decît pentru noi cei vii,
iar pentru ei goală de sens
Dacă sîntem de acord că trăsătura dominantă
a oamenilor vii
este aptitudinea și ușurința lor
de a crea între ei multiple relații vitale —
atunci numai în fața morților
se trezește în noi
brusc și surprinzător conștiința
că această caracteristică esențială a celor vii
devine posibilă
prin totala imposibilitate de-a fi diferențiați
prin imposibilitatea de a-i distinge
prin identificarea lor universală
prin calitatea lor comună, aprobată
totdeauna în vigoare
de a rămîne imprecizabili.
Doar morții devin
perceptibili (pentru cei vii)
obținînd astfel, cu acest mare preț
statutul lor propriu
singularitatea lor
SILUETA lor șocantă
aproape ca la circ

În românește de ALINA LEDEANU

https://biblioteca-digitala.ro

Tadeusz Kantor: *Clasa moartă*

https://biblioteca-digitala.ro

ALINA LEDEANU

Memorie istorică și originalitate

În 1980, nu mult după realizarea ultimului său spectacol *Wielopole, Wielopole*, cînd Tadeusz Kantor îi declara lui Bogdan Gieraczyński «În opera mea, baza teoretică e indispensabilă. Fără teorie nu aş putea crea nimic», afirmaţia — mai mult decît o confesiune — se dorea un principiu de creaţie.

Din 1943 cînd, cu riscul vieţii, înfiinţează Teatrul Clandestin Experimental montînd *Balladyna* lui Slowacki şi *Întoarcerea lui Ulysse* de Wyspiański, Kantor nu a încetat să inoveze la confluenţa cercetării teatrale cu experienţa plastică [1]. Căutările sale şi le-a precizat totdeauna în texte teoretice — devenite deseori adevărate manifeste artistice — prelungite, demonstrativ, în tot atîtea spectacole. Există, la nivelul creaţiei lui Tadeusz Kantor o mişcare interioară, de perfectă reciprocitate între teoria şi practica sa teatrală, ele condiţionîndu-se reciproc, ivindu-se una din cealaltă. Există, în paralel, mişcarea întregii creaţii kantoriene crescînd din sine însăşi, în care fiecare nou experiment conţine premisele celui următor: O evoluţie prin *etape*, iar nu prin *premiere* (ideea teatrului cu repertoriu fiind respinsă din capul locului), prin crearea unor «*situaţii* noi, valabile pentru dezvoltarea artei în totalitatea ei».

În 1955, din iniţiativa lui Tadeusz Kantor, un grup de pictori cracovieni înfiinţează teatrul experimental « Cricot 2 » — ca un rapel la « Cricot », teatrul de avangardă din anii '30. Kantor a insistat, nu odată, asupra semnificaţiei ascunse în ana-anagrama cuvîntului « cricot » (to cyrc = acesta este circul) şi a bogăţiei de sugestii pe care spectacolul de circ a oferit-o unor Beckett, Witkiewicz, Gombrowicz. Reluîndu-l pe Eric Satie, el consideră că din acest tip de spectacol s-au desprins cele mai noi şi mai radicale concepţii artistice. Nu întîmplător, prima piesă montată de « Cricot 2 » a fost, emblematic, *Circul* lui Kazimierz Mikulski. Cea de a doua, *Caracatiţa* lui Witkiewicz, a însemnat — cum o delcara Kantor însuşi — » pentru prima oară, după război, un manifest radical al Avangărzii în teatru ». Ea marca abolirea unor acţiuni precum « iluzie teatrală », « loc artistic » instituţionalizat rezervat artei şi teatrului, în locul cărora se propunea anexarea realităţii, din punctul de vedere al timpului, locului şi mijloacelor de expresie.

---

[1] În acest sens, revista *Secolul* 20 are meritul de-a mai fi propus cititorului român — prin numerele sale 5—6/1975 şi 1/1976 — imaginea acestei fervente personalităţi reflzorale p.

https://biblioteca-digitala.ro

Teatrul « in-formal » (1960—1961), rod al reconsiderării materiei în starea sa primară, a realității de rang inferior (concretizat în montarea piesei lui Witkiewicz, *Conacul)*, teoretizare « avant la lettre » a artei « sărace »; manifestul « teatrului zero » urmat de o nouă montare după Witkiewicz, *Nebunul și călugărița* (1963); *Găinușa de baltă* a aceluiași Witkacy, în 1967, ca « model » de *teatru al happening*-ului pregătind, alături de alte opt *happeninguri*, etapa « teatrului imposibil », în care conceptul « operei îndreptate spre nicăieri, fără destinație ori inserare într-un loc anume » amintea mai mult ca oricînd de ideea « operei pure » profesată de Witkiewicz, iată cîteva din principalele momente jalonînd teoria și practica artistică ale unui avangardist perpetuu: pentru Tadeusz Kantor, avangarda nu ține de vîrsta de tinerețe a creației, ci este condiția eternei ei tinereți. Nedesmințindu-se, Kantor publică în 1975 un nou manifest — *Teatrul morții*.

Prin programul teoretic, dar mai ales prin spectacolele pe care le inspiră, noua etapă, spre deosebire de cele anterioare, se constituie nu ca elementul unei succesiuni firești, ci ca un moment de ruptură.

Sistematizat pe capitole, alternînd argumentul critic cu metafora și versul alb, *Manifestul morții* conține permanente referiri și raportări la teoriile teatrale ale unui alt mare inovator, Gordon Craig. Apropiați prin contestarea teatrului instituționalizat, prin opțiunea pentru improvizație — ca tip de joc al actorului, prin exaltarea regizorului-demiurg, a « artistului-creator », cei doi tratează însă în mod diferit manechinul, elementul nou în jurul căruia gravitează manifestul *Teatrului morții*. Craig propune supermarioneta ca înlocuitor total și ideal al actorului viu, triumfua anorganicului asupra subiectivității umorale. Distanțîndu-se de el, Kantor subliniază importanța actorului viu *însoțit*, *completat*, *stimulat* de manechin ca de un « model ce încarnează și transmite un profund sentiment al morții ».

Fundamental diferit este privit și raportul actor-spectator. Craig vede în actor un exhibiționist pîndind aplauzele, în timp ce Kantor consideră « revoluționar » momentul în care actorul-viu și-a făcut apariția; pentu el, manechinul devine nu scopul, ci mijlocul prin care actorul creează acel « fior metafizic», «imaginea Condiției umane (. . .) măsurîndu-și Destinul la o scară implacabilă și definitivă, la scara Morții ». La scara morții, căci « bariera » despărțindu-l existențial pe Actor de spectator îl proiectează pe cel dintîi într-o altă lume « infinit de departe, teribil de străin ». Manechinul inventat de Kantor își revelă așadar funcția unei măști tragice așezată pe fața Actorului și menită să potențeze dimensiunea tragică a existenței.

Dacă, în plan teoretic, inovația propusă de *Manifestul morții* este manechinul, marele reviriment produs — la nivelul întregii creații kantoriene — de spectacolele, pe care acest text programatic le prezidează, este reconsiderarea elementului emoțional.

Clasa moartă, « manifestarea dramatică » realizată în 1975, cu care Tadeusz Kantor a făcut înconjurul lumii și care i-a adus consacrarea definitivă, este primul

https://biblioteca-digitala.ro

spectacol montat de « Cricot 2 » unde — de la reprezentarea *Caracatiței* —, punctul de plecare încetează să mai fie doar textul lui Witkiewicz.

O clasă de școală primară, în bănci bătrîni și bătîne cu fețe livide, cu gesturi mecanice mimînd ritualul școlăresc, trăgînd după ei — *propriu alter-ego* — manechine închipuindu-i pe copiii de odinioară: copilăria și bătrînețea. Apoi moartea: la un semn al profesorului, elevii-bătrîni dispar unul cîte unul. În bănci rămîn doar manechinele. În clasă își face apariția un personaj straniu, Femeia de servici, care, înarmată cu o. . . furcă începe să mături încăperea, apoi să curețe manechinele cu gesturi ce sugerează un ritual al spălării morților. Nașterea și cîntecul de leagăn încheie ciclu, reluat la nesfîrșit, într-un năucitor manej dirijat de mîna lui Kantor, prezent tot timpul printre « creaturile » sale. Desigur, *Clasa moartă* înlătură ideea unui « subiect » ce poate fi povestit. Uneori, crîmpeie de proză sau unele situații amintesc de piesa lui Witkiewicz, *Tumoare, la creier*. Precumpănitoare, însă, este influența operei lui Bruno Schulz în totalitatea ei. De la povestirea *Pensionarul* (despre bătrînul care, tot împuținîndu-se pînă la dimensiunile unui copil, se hotărăște să refacă ciclul existenței și al cunoașterii înscriindu-se la școală) pînă la *Prăvăliile de scorțișoară*, trecînd prin *Tratatul despre manechine* și *Sanatoriul timpului*, universul prozei lui Schulz e preluat, cu toată fertilitatea sugestiilor sale, în *Clasa moartă*. Însuși manechinul lui Kantor, atît de diferit de supermarioneta lui Craig, este în mod vizibil rodul lecturii și prieteniei cu Bruno Schulz.

Dacă *Clasa moartă* se constituie ca o meditație profundă asupra existenței umane în general, ea circumscrie recuperator, printr-o serie de sugestii (cuvintele ebraice pronunțate haotic de bătrînii-elevi, răscolitorul cîntec de leagăn în idiș) un spațiu nu numai geografic, cît mai ales spiritual, anume și aparte: Galiția copilăriei lui Kantor și Schulz.

Recurgînd la elemente noi — timpul, memoria — adresîndu-se afectivității spectatorului, Kantor realizează, prin acest spectacol, o « trădare » a mai vechilor sale teorii despre teatru. Dar nu-i declara el, oare, aceluiași Bogdan Gierczyńsky (în interviul luat pentru ziarul *Le Monde* din 9 octombrie 1980) că « artistul trebuie să fie capabil să se trădeze», considerînd « trădarea » depășire, căutare a unui drum nou!

Dacă în *Clasa moartă*, moartea era modelul teoretic, Kantor a simțit nevoia să ofere actorului un nou model practic. L-a găsit, întîmplător, privind o veche fotografie a tatălui său în uniformă militară. A descoperit astfel că, « imortalizînd », orice fotografie ucide, trecînd subiectul din registul mișcării, al vieții, în acela al unei nemișcări fără întoarcere. *Wielpole, Wielpole*, va face demonstrația acestei descoperiri.

Pregătită de Clasa moartă și de un scurt « Cricotaj » *(Où sont les neiges d'antan. . .)* marea mutație produsă de ultimul spectacol al lui Kantor este alunecarea dinspre elementul cerebral spre acela emoțional, propus în manifestul-program la Wielpole, Wielpole ca principiu de creație în artă: « Nu știu dacă intelectul a fost într-adevăr organul ce a făcut să se nască în mine pasiunea pentru o avangardă

https://biblioteca-digitala.ro

radicală, sau care doar a înălțat, în mine, un adăpost, o baricadă împotriva organizării absurde a lumii noastre și a gunoiului culturii de după război. În orice caz, acest concept mi-a fost de mare ajutor în momente grele. Dar, firește, lumea e mai complexă decît am fi tentați să o credem.

În această lume a rațiunii, totul a început să se năruie. Puterea nelimitată atribuită intelectului începe să dea la iveală goluri și lipsuri cu consecințele fatale. Și aceasta în viață la fel de mult ca și în artă. Dar mai ales în artă. »

Spectacolul încearcă o reconstituire nostalgică a tîrgușorului galițian în care se interferează două universuri umane, cel evreiesc și cel creștin, crucificate, martirizate rînd pe rînd, răvășite de război, de holocaust.

Principiul reconstituirii este, aici, *repetiția*, ca joc demontator al mecanismului memoriei, dar și ca ritual, ca gest sacru prin care — la scară umană — este reluată creația divină. Kantor pare să-l reia, a cîta oară, pe Schulz, cel din *Tratatul despre manechine* (« . . . Nu vrem să concurăm cu demiurgul. Nu avem ambiția să-l egalăm. Vrem să fim creatori în sfera noastră inferioară, vrem creația pentru noi, tindem spre voluptatea creației, vrem, într-un cuvînt, să fim demiurgi [1] »)

Am avut marele noroc să văd *Wielopole, Wielopole* cu cîteva luni în urmă. Mă aflam la Varșovia, și colegii de la revista *Literatura Na Świecie* făcuseră un adevărat tur de forță ca să-mi poată oferi această surpriză: Kantor poposea în Polonia într-un scurt turneu, venind de la Florența: după trei spectacole la clubul stundențesc varșovian « Stodola » urmate de alte trei la Cracovia, spectacolul urma să fie prezentat chiar în biserica din Wielopole, satul natal al lui Kantor. Era principalul eveniment artistic polonez, biletele fuseseră vîndute cu multe săptămîni înainte.

Un public de toate vîrstele, înfruntînd gerul și distanța — « Stodola » se află într-un cartier nou, departe de centrul capitalei — luase cu asalt sala clubului. Tineri așezați de-a dreptul pe podea invadaseră spațiul « scenei », amestecîndu-se, aproape, printre actori.

Dincolo de impactul produs de noutatea formulei artistice, de simbolica tulburătoare a spectacolului, prezența lui Kantor era ea însăși un spectacol și puteam înțelege fascinația pe care a exercitat-o asupra unei personalități regizorale, dar de o cu totul altă factură, precum Andrzei Wayda. Dirijîndu-și, cu ochii în lacrimi, propriile « creaturi » — actori mișcîndu-se cu gesturi de manechin, manechine dublîndu-i aidoma pe actori într-o inextricabilă contaminare — Kantor, avangardistul perpetuu reconstituia, cu gesturi de magician, o lume. Filmînd în 1977, pentru televiziune, *Clasa moartă*, Wayda a imortalizat nu numai un mare moment în istoria spectacolului, ci și imaginea însăși, de sorginte pur *romantică* a artistului-creator.

---

[1] Bruno Schulz: *Manechinele*, traducere Ion Petrică, ed. Univers, 1976, p. 49.

EMINESCU

în universalitate

OLGA ZAICIK

Vocație și pasiune

DANUTA BIEŃKOWSKA

În 1960 apare în Polonia o plachetă din poezia lui Eminescu, două mii de versuri, într-un tiraj de 3000 exemplare: selecția, traducerea și un foarte succint cuvînt înainte aparțin poetului polonez Stanislaw Ryszard Dobrowolski. În 1983, din opera poetică eminesciană apare un volum compact, într-un tiraj de 30.000 de exemplare (cifră impresionantă în sine), cu un studiu introductiv și o postfață. Pe lîngă poetul mai înainte citat, își asumă traducerea un colectiv printre care figurează poeți de mare clasă și renume cum sînt: Kazimiera Ittakowiczówna, Anna Kamieńska etc. Între timp, terenul aperceptiv fusese consolidat prin apariția în 1977 a *Vieții lui Eminescu* de G. Călinescu.

Cazul pe care-l folosim cu valoare de exemplu nu e singular și în perspectiva timpului scurs dezvoltarea ascendentă pare firească. Totuși, fenomenul receptării literaturii române în Polonia, în cele aproximativ trei decenii de cînd se poate vorbi efectiv de o activitate susținută și convergentă culturală și editorială cu acest scop, se dezvăluie pentru cel interesat doar la o cercetare mai atentă. Oricît ar părea de surprinzător și în ciuda străvechilor relații istorico-politice și culturale,

https://biblioteca-digitala.ro

a confluențelor cu iradieri profunde în conștiința poporului român și polon (puse în lumină de cercetători avizați), cunoașterea literaturii române în Polonia antebelică este cu totul precară, tălmăcirile se fac sporadic, cu rare excepții prin intermediul altor limbi. Lipsesc specialiștii cu temeinice cunoștințe filologice și lingvistice (iar atunci cînd vor apărea în sfîrșit primele promoții de absolvenți cu calificare universitară, prea puțini vor fi cei dispuși să se consacre unei îndeletniciri zgîrcite în satisfacții imediate), lipsesc instrumentele de lucru elementare. Cei cu vocație de pionierat mai au de biruit și inerțiile editoriale, ivite din necunoaștere sau aprehensiunile redactorilor rezervați de teama eșecului. În sfîrșit, se cuvine forțat gustul unui public reticent față de o literatură al cărei specific deocamdată îl ignoră. Imperios necesară, aproape salvatoare, ar fi o carte despre România care să ofere un minim de informații utile: geografice, istorice, culturale. Și o asemenea carte apare în 1953. Ea se intitulează *România de la Traian pînă la democrația populară.* Nu e vorba de o broșură strict informativă ci de o lucrare monografică de aproape două sute de pagini în care bogăția informației susține considerațiile generale penetrante iar acestea se încheagă într-o viziune de ansamblu. Ultima din cele patru secțiuni ale cărții este consacrată literaturii române, prezentată în evoluția ei știută: literatura populară, literatura religioasă, cronicarii, scriitorii pașoptiști, marii clasici, literatura contemporană. Autoarea volumului este o tînără romancieră care și-a făcut de curînd intrarea în proza poloneză: Danuta Bieńkowska. Printr-un concurs de împrejurări benefic pentru literatura română, cum se va dovedi în viitor, Danuta Bieńkowska a venit în România cu valul de refugiați polonezi din 1939, a studiat medicina la București, și la înapoierea în patrie se consacră literaturii. Un viraj de profesiune, în care cea de a doua va profita de experiența cîștigată cu cea dintîi, cum au confirmat-o numeroasele cazuri binecunoscute de acest fel.

De România, pe Danuta Bieńkowska o leagă o puternică afecțiune, dublată de o perfectă cunoaștere a limbii, mentalității, culturii, a întregii spiritualități. În scrisul Danutei Bieńkowska apar adesea peisajul românesc și personaje românești, prezentate mereu cu o înțelegere simpatetică. Ca traducătoare, Danuta Bieńkowska și-asumă opere dificile (ca de pildă: Geo Bogza, *Țara de piatră;* Ion Creangă, *Amintiri din copilărie;* Liviu Rebreanu, *Ion;* G. Călinescu, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru;* Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea Veche;* Zaharia Stancu, *Ce mult te-am iubit,* Alexandru Ivasiuc, *Vestibul;* Eugen Barbu, *Princepele* și multe altele care-și pot afla locul doar într-o bibliografie exhaustivă), al căror transplant în spațiul lingvistic și cultural polonez, atît de diferit de cel românesc, presupune un imens efort de echivalare, suplețe intelectuală, inventivitate.

Așa cum au și remarcat aceia dintre cronicarii preocupați să alăture cele două versiuni în vederea unui studiu comparativ. Relevantă în acest sens mi se pare cronica Rodicăi Ciocan-Ivănescu, care oferă extrase bilingve (polone și românești) din *Craii de Curtea Veche.* Un test de acest tip, la un text care în sine pune mereu sub semnul îndoielii însăși posibilitatea traducerii, ne scutește de orice alte comentarii.

Bieńkowska și-a însoțit uneori traducerile de prefețe sau ample postfețe, în funcție de tipul de înseriere al respectivei lucrări într-o colecție sau alta. Asupra bunei informări, exactității, formei atractive, lipsită de falsă erudiție sau simplificări voite, nu stăruim, considerîndu-le — poate — firești unei activități confirmate de o lungă experiență. Ceea ce socotim util de relevat este caracterul personal, neîndatorat uneia sau alteia dintre opiniile critice românești ale demersului critic polonez, care, în schimb, valorifică orice analogie posibilă cu literatura polonă și prin aceasta aduce un spor de înțelegere, facilitează omologarea respectivei

https://biblioteca-digitala.ro

opere românești în conștiința poloneză. În continuarea acestor preocupări, se cuvine plasat studiul eseistic consacrat literaturii române, sub forma unui amplu capitol din volumul I al *Istoriei literaturilor europene*, publicat în 1977 la Varșovia la P.W.N. Studiul poartă ca epigraf cunoscutul citat al lui G. Călinescu: « Noi sîntem în fond geți . . . etc. » și evoluează sub auspiciile a două idei directoare: cea a vechimii civilizației și culturii românești și aceea a conștiinței unității naționale, a unității de limbă și origine, subliniată chiar de la început și pusă în valoare în perspectiva evoluției istorice. Ultima din cele șase părți ale studiului este rezervată literaturii române între 1945 și 1972. Așa cum a dovedit-o și cu alte prilejuri, Bieńkowska știe să degajeze esențialul fără să dezechilibreze întregul și să circumscrie evenimentul fără să altereze detaliul. Cîteva trăsături caracteristice sînt suficiente pentru a zugrăvi portrete revelatoare, diferențiate și sugestive ale personalităților de prim ordin. Acest studiu monografic este cu atît mai vrednic de semnalat cu cît, în afara calităților sale intrinsece, constituie în sine un unicat în cuprinsul lucrărilor de referință în limba polonă despre literatura română.

Cîteva din operele Danutei Bieńkowska sînt evocări ale unor personalități, fie istorice, fie cu un rol notabil în trecutul social-cultural polonez. Evocările se constituie dintr-un aliaj de ficțiune și informație factologică, dozate armonios și evitînd atît rigorile fastidioase ale erudiției cît și libertățile simplificatoare ale « vieții romanțate ». Acestei categorii îi aparține lucrarea *Mihai Viteazul*, apărută în 1975. Îmi lipsește competența necesară pentru a aprecia locul cuvenit acestei monografii în cadrul bogatei istoriografii actuale, inspirate de figura marelui voievod. Ceea ce însă se mențin drept constante în creația Danutei Bieńkowska și îi acordă interesul cititorilor polonezi fiind vrednice de atenție sînt: seriozitatea documentării și confruntarea surselor contradictorii (autoarea a efectuat și investigații personale în arhivele Czartoryski și cele de la Kurnik), încadrarea evenimentelor într-un amplu context internațional și corelarea lor cu marile probleme europene și poloneze ale epocii. Figura lui Mihai Viteazul se degajă drept o personalitate de prim rang și este desigur un mare merit al scriitoarei de a fi semnalat cititorilor polonezi, nefamiliarizați cu istoria României și cu puține șanse de a-l acorda și pe viitor un loc în preocupările lor intelectuale, o perioadă atît de importantă și un atît de ilustru personaj.

Pe lîngă fața cunoscută a lucrurilor, deci aceea pusă în evidență de apariții, mai există una ascunsă, necunoscută, pe care toți cei preocupați de răspîndirea literaturii române în Polonia au avut prilejul s-o cunoască direct. Mai în glumă, mai în serios, cineva a pronunțat în legătură cu Danuta Bieńkowska, termenul de « instituție », subliniind astfel un merit excepțional, acela al contribuției permanente și devotate la tot ce slujește culturii române în general și literaturii române în special în Polonia. Cîte spectacole teatrale și cîte emisiuni de radio și televiziune n-au luat naștere din sugestia, imboldul, ajutorul Danutei Bieńkowska, cu sau fără prezența directă a textelor traduse sau prezentate de ea Cîte cărți nu s-au tradus de către alții, datorită recomandărilor sale stăruitoare? Cît timp prețios n-a dăruit cu generozitate și nu acordă în continuare celor care i-l solicită,

https://biblioteca-digitala.ro

dacă astfel ajută literatura română? Nu lipsesc nici încercările de a forma cadre tinere de traducători, cărora o îndrumare directă și calificată le este absolut trebuincioasă la început de drum și carieră. Peste cîteva luni, iubitorii de literatură română din Polonia, cei pe care publicarea atîtor opere clasice și contemporane românești în ultimele trei decenii i-a atașat de cultura noastră, vor găsi în librării traducerea romanului lui Constantin Țoiu: *Galeria cu viță sălbatecă*. Versiunea poloneză aparține Danutei Bieńkowska. Un volum de versuri din opera argheziană în populara colecție *Biblioteca Poeților*, care a găzduit recent poeziile lui Eminescu, însoțită de o prefață și de o postfață a aceleiași, va porni curînd spre tipar. Ca și ampla antologie de povestiri și eseuri aparținînd unor scriitori-medici din Europa, în care Danuta Bieńkowska a rezervat — evident — locul cuvenit literaturii române de acest fel. Un volum de prelucrări ale celor mai cunoscute legende populare românești se găsește într-un stadiu avansat pe masa de lucru a scriitoarei. Toate interferîndu-se cu cele două romane de inspirație istorică la care lucrează acum și cu alte și alte proiecte. Nu putem dori decît ca această activitate cu adevărat de excepție să continuie cu aceeași rîvnă neobosită.

Considerînd că activitatea de traducere din limba română a scriitoarei poloneze DANUTA BIEŃKOWSKA constituie o contribuție esențială la promovarea și cunoașterea valorilor literare românești dincolo de hotarele țării, atît datorită operelor traduse cît și calității artistice a tălmăcirilor realizate, conducerea Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România i-a acordat, de curînd, în semn de prețuire, PREMIUL SPECIAL AL UNIUNII SCRIITORILOR

https://biblioteca-digitala.ro

MARCEL MIHALAȘ

O nouă antologie eminesciană

Primele rtaduceri din Eminescu în limba poloneză sînt datorate unui important poet din perioada postbelică, Emil Zagadłowicz. Două tălmăciri au fost inserate de acesta în antologia *Teme românești* (Tematy rumúnskie), apărută în 1931. În anul 1933, el a dat publicității, sub titlul *Wybór poezji i poematów* (Poezii și poeme alese), o amplă culegere de versuri eminesciene. După aproape trei decenii, se înregistrează o altă semnificativă ediție: *Eminescu-Poezii* (Poezje, 1960, reeditare, 1977) rod al unei munci de echipă (sub îngrijirea lui Stanisław Ryszard Dobrowolski). Printre cei care au colaborat, cu traduceri, la realizarea acestei culegeri, aflăm cunoscuti poeți polonezi contemporani, precum: Kazimiera Iłłakowiczówna, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Anna Kamieńska, Arnold Słucki, Włodzmierz Słobodnik, Leopold Lewin.

În sfîrșit, recent, în 1983, scriitoarea Danuta Bieńkowska, autoare a numeroase versiuni poloneze din opere fundamentale ale prozei românești, eminentă propagatoare a valorilor culturii noastre în Polonia, a întocmit, a îngrijit și a publicat, la editura « Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza », o culegere cuprinzînd 44 de poezii și poeme eminesciene. Printre traducători, alături de cei deja cunoscuți, întîlnim aici și numele altor distinși literați polonezii. Iată însă lista completă a auotrilor tălmăcirilor din acest volum: Ludmiła Marjańska, Edward Hołda, Włodzimierz Lewik, Kazimiera Iłłakowiczówna, Leopold Lewin, Adam Weinsberg, Adam Kozłowski, Emil Zegadłowicz, Włodzimierz Słobodnik, Stanisław R. Dobrowolski, Anna Kamieńska, Dusza Szara-Stec și J. Roman.

Mai multe indicii, unele de ordinul evidențelor, precum tirajul ridicat (30.000 de exemplare), dar și tonul comentariilor de critică și istorie literară ce însoțesc poeziile (o introducere cu privire la operă și o amplă postfață cu caracter biografic — semnate, amîndouă, de Danuta Bieńkowska) ne îndeamnă să apreciem prezenta ediție ca fiind una dedicată unui public larg. Ea ne apare, însă, în același timp, și ca o încercare ce ambiționează să reflecte nivelul atins în Polonia de interpretarea (și prin traducere) a operei marelui poet român. (Nu trebuie să ne închipuim că, în cei cincizeci de ani, cît numără tradiția tălmăcirilor din poezia lui Eminescu, opera poetului român s-a aflat mereu, în Polonia, în avanscena unui larg interes public. O mentalitate superficială, necunoscătoare, contînd pretutindeni pe un fel de « lege a numerelor mari » a fost tentată, deseori — și la noi și acolo — să vadă în raporturile dintre cele două culturi, doar o cultură « mică » privind spre o altă cultură « mică ». Ceea ce este, desigur, profund eronat. Iată de ce, pentru a depăși faza preocupărilor cu caracter strict universitar și a unui interes oarecum lăturalnic, manifestat uneori « într-o doară », selecția valorilor și calitatea traducerilor sînt atît de importante.) Beneficiind și de avantajele informării de la sursă, Danuta Bieńkowska, excelentă cunoscătoare a limbii noastre, face, mai peste tot, aprecieri judicioase, neomițînd să remarce fie și în treacăt, implicațiile importante ale destinului operei eminesciene. E de observat că accentul este pus, atît în exegeză cît și în selecție, asupra *eroticii* lirice. Sublinierea acestei laturi, semnificative desigur, ne apare și ca o încercare de a capta atenția publicului. Tot unei asemenea presupuse necesități se datora, probabil, și faptul că, acum mai mulți ani, volumul *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu a fost editat în Polonia, în traducerea Danutei Biénkowska, sub titlul *Poetul dragostei* (Poeta miłości, Warszawa, 1977).

https://biblioteca-digitala.ro

Important cu adevărat ni se pare, însă, faptul că Danuta Bieńkowska insistă — în exegeză și, consecutiv, în selecție — asupra *melodicității* versurilor lui Eminescu și, în legătură cu aceasta, asupra dificultăților ce trebuiesc surmontate — cînd nu sînt practic insurmontabile — în procesul traducerii lor. « Și totuși apar și excepții fericite — afirmă ea — abateri de la regulă. În placheta de față aflăm multe versuri ce sînt foarte apropiate de original și introduc pe cititori în universul poetic al celui mai mare romantic român ». Țelul propus, al traducerii și al selectării, este așadar unul înalt. Iar atingerea acestui nivel (al redării melodicii) este — atunci cînd se produce — în măsură să facă cinste atît tălmăcitorului, cît și antologatorului. Mai ales că este vorba, cu deosebire, de echivalarea unor versuri antume în care, cum scria G. Călinescu, « poetul înclină spre un lirism interior [. . .]. Inefabilul verbal domină acum și poetul nu poate fi transportat în altă limbă fără mari pierderi de sînge » . . .

Cu fiecare tălmăcire, intrăm în domeniul corespondențelor și al analogiei. Schematic vorbind — aceste corespondențe pot reda două « straturi » din substanța poeziei originale. La cel dintîi nivel, se află redarea *înțelesului* (ceea ce implică atît aflarea de echivalențe pentru structurile strict semantice, cît și pentru figurile de stil). La cel de al doilea nivel, mai greu de atins, putem regăsi ceva din *melodica* versului. (Melodicitatea versurilor nu trebuie confundată — o știm — cu sonoritatea lor. După cum melodicitatea versurilor nu trebuie confundată — ni se pare — cu muzicalitatea Poeziei. Melodia ține de părți și de articulațiile lor, muzica aparține orchestrației întregului. Melodia poate fi a versurilor și a poeziilor, muzica e a Poeziei, a Operei ca totalitate.) Aici, la nivelul melodicii, intervine un sistem de relații între structurile formale, dintre care un Boris Eihenbaum, de pildă, a studiat pe cele legate de ritm, de forma interogativă a propoziției, de sintaxă. În ceea ce privește traducerea, în legătură cu redarea acestor două « nivele », Al. Philippide vorbea — într-un articol publicat cu două decenii în urmă în această revistă (« *Secolul* 20 » nr. 6/1964) — de o *fidelitate de sens* și de o *fidelitate de expresie* (pe aceasta din urmă privind-o în raport cu ritmul, cu rima, cu un « cîntec » al poeziei în care s-ar insinua și ceea ce francezii numesc « le nombre »). Există « școli » de traducere care găsesc satisfăcătoare, ca fiind și singura pe deplin posibilă, redarea celui dintîi nivel. A întrevedea posibilitatea unei echivalări a melodicității poeziei — cum se întîmplă în cazul de față — reprezintă în sine, cum spuneam, un țel superior. Însă între cele două nivele există — într-un fel, ca între conținut și formă —, o anumită unitate. Melodicitatea poeziei nu poate fi izolată de sensul ei. Faptul e atît de evident încît a fost subliniat și în limitele unor cercetări neaplicate îndeobște la conținut. În cadrul școlii formale ruse, de pildă, Viktor Jirmunski atrăgea atenția că melodicitatea poeziei nu depinde doar de anumite structuri formale, ci și « de sens și de tonul emoțional general », « de coloritul semantic general al poeziei ».

Iată de ce ne este greu să vorbim de melodicitatea ce ar putea fi redată în unele traduceri, cît timp fidelitatea de conținut de sens, nu este observată. În culegerea prezentă, poemul *Împărat și proletar* este tradus fragmentar (de Edward Holda). În versiunea poemului *Luceafărul* (realizată de Ludmila Marianska) resimțim, pe alocuri libertățile proprii unei adaptări. Faptul nu ne împiedică să discutăm despre greutățile inerente ce stăteau în fața traducătoarei, despre capcanele ce se iveau în transpunerea unor cuvinte-cheie (*luna* este în poloneză cuvînt de genul masculin, *cerul* și *marea* sînt cuvinte de gen neutru), despre felul cum a încercat — și a izbutit uneori — să redea tonul oracular și cadența riguroasă a originalului. Dintre poemele ample, *Andrei Mureșanu*, tradus în întregime în versuri albe (de Edward Holda), se află totuși mai aproape de nivelul sursei.

https://biblioteca-digitala.ro

Reușitele cele mai mari ale acestei antologii se înregistrează în tălmăcirea pieselor de mai mici dimensiuni. Pierderilor de sens și de expresie—fatalitate a oricărei traduceri — li se contrapun cîștiguri, apropiate de sugestiile originalului, diferite ca amploare și intensitate, făcînd însă plauzibilă, ca poezie, versiunea poloneză. Desigur, uneori pierderile ni se par dureros de mari: « A ja w zachwyceniu tone / Twą urodą obłąkany » (Iar eu mă pierd în încîntare / Cu mintea tulburată de frumusețea ta) nu redă, nici pe departe, tainica frumusețe a originalului: « Iară sufletu-mi se pierde / După chipul tău frumos. » *(Lasă-ți lumea . . .*, traducere: Stanisław R. Dobrowolski). După cum versurile: « Jestem szczęśliwy. Czas pulsuje, płynie — / Zegary mierzą go chwila za chwilą », (Sînt fericit. Timpul pulsează, trece curgînd — / Orologiile îl măsoară clipă după clipă) ne amintesc anevoie: « Și-s fericit . . . Pulsează lunga vreme / În orologi cu pașii uniformi . . . » *(Dormi !*, traducere de Ludmiła Marjańska). Chiar dacă în aceste versiuni nu aflăm compensațiile dorite, putem să remarcăm, cu satisfacție, că aceiași traducători ne oferă în alte cazuri frumoase echivalențe (primul — pentru *Se bate miezul nopții . . .*; cea de a doua — pentru *De ce nu-mi vii* sau pentru *Cărțile)*. Epanadiploza din versul-refren al elegiei *O, mamă . . .* se convertește, în traducerea lui Włodzimierz Lewik, în simplă epiforă. (Mărturisim că dubla lectură, « diferențială », prilejuită de acest volum de traduceri, ne-a impus din nou, cu puterea evidenței, un adevăr lăsat mai curînd pe seama achizițiilor făcute în anii școlarității: excepționala densitate a figurilor de stil din poezia eminesciană, fapt care, în cadența atît de firească a originalului, devenit, de mult, pentru mai fiecare dintre noi, parte din propria armonie interioară, este mai greu de băgat în seamă — *ars est celare artem !)* « Pierdere » pe deplin compensată de valoarea globală a traducerii, aceasta evocînd în termeni echivalenți *trenosul* inițial. Versurile-exergă « Pe lîngă plopii fără soț / Adesea am trecut » devin în traducerea Kazimierei Iłłakowiczówna: « Częstom aleją chodził wzdłuż / Topoli wybujałych (în retroversiune, cu aproximație: « Adesea am trecut pe alee, de-a lungul / Plopilor învolburați, crescuți fără măsură »). Vom observa totuși că în poloneză versurile păstrează ceva din rigoarea necesară a unei inscripții. Imparitatea, nemăsura prin lipsă a « plopilor fără soț », este redată însă printr-o nemăsură prin exces (epitetul « wybujały », și el « tulburător de linii »). O nuanță nouă apare și prin aceea că în limba poloneză substantivul « plop » (topola) este de gen feminin. Deși nu este întrutotul « exactă », «fidelă », traducerea întregii poezii ne apare — prin valoarea echivalențelor propuse, răspunzînd (pe cît este posibil), intențiilor originalului și necesităților impuse de limba-țintă — ca o splendidă realizare. Trebuie să spunem, dealtfel, că tălmăcirile cele mai reușite, cele ce ni se par a dobîndi un răsunet deplin în limba poloneză, sînt ale Kazimierei Iłłakowiczówna — tălmăciri în care propria intuiție poetică răspunde într-un fel mai liber, însă convingător, sugestiilor originalului —, alături de cele ale lui Adam Weinsberg (din *Rugăciunea unui dac*, *Și dacă . . ., Glossă, Mai am un singur dor, La steaua)* — de o rigoare ce nu stînjenește totuși manifestarea suflului inițial. Demersuri întrucîtva de sens opus — interzicînd prin aceasta, și ele, aflarea vreunei « rețete » universale. În astfel de traduceri — am mai putea cita și altele existente în acest volum — transpare într-adevăr pilduitor ceva din *melodia* originalului. Pentru a reda plenar *muzica* poeziei eminesciene, s-ar fi cerut, poate, o selecție mai cuprinzătoare, un accent mai apăsat asupra transpunerii poemelor de mari dimensiuni. Ceea ce s-a realizat, însă, ne apare ca elocvent. Puține culegeri de acest fel ne-au oferit pînă acum satisfacții mai mari.

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL BRITANIC
ÎN MEMORIA LUI
CORNELIU M. POPESCU

ALAN BROWNJOHN

Președintele Societății Britanice de Poezie

Semnificația unui premiu internațional

Premiul European pentru Traducere de Poezie a fost decernat anul acesta pentru prima dată lui Tony Harrison, traducătorul *Orestiei* — trilogia lui Eschil.

Acesta a primit premiul în valoare de 500 de dolari la 16 mai în cadrul unei festivități de prezentare. În cursul aceleiași seri, membri ai Tetrului Național au recitat pasaje din *Orestia* și a fost prezentat pe Canalul 4 un fragment în anunț din emisiunea care va fi transmisă în această toamnă.

Invitat de onoare a fost domnul Mihail Popescu, care a venit din București pentru prezentare. Acesta a oferit premiul în memoria fiului său Corneliu, mort la 17 ani în cutremurul din 1977 și ale cărui traduceri în engleză din cel mai mare poet român, Mihai Eminescu, au fost publicate postum, bucurîndu-se de o primire extrem de favorabilă din partea criticii. În cursul serii, Milea Greene — un elev londonez — a citit cîteva din traducerile din Eminescu ale lui Corneliu Popescu.

Manuscrisul traducerilor din Eminescu a putut fi salvat numai datorită faptului că în ziua cutremurului — 4 martie 1977 — domnul Mihail Popescu, tatăl lui Corneliu, îl luase cu el la birou ca să-l bată la mașină pentru fiul său. Corneliu și mama sa au murit amîndoi în cataclism, iar casa lor împreună cu notele și traducerile au fost distruse în întregime. Traducerile salvate (acum epuizate în România, după ce s-au vîndut mai mult de 7000 de exemplare) sînt o dovadă emoționantă a talentului tînărului traducător a cărui moarte tragică a retezat brutal promisiuni imense.

Premiul a fost decernat pentru prima oară, după aprecierile lui Anthony Thwaite și Alistair Elliot. Anthony Thwaite scrie despre traducerea *Orestiei:* «Amîndoi am fost de acord că aceasta e de o calitate inegalabilă. Se citește precum originalul, ceea ce nu se întîmplă decît cu cele mai bune traduceri. Reînvie în mod strălucitor un claisc, îndepărtînd orice încărcătură de prisos. »

Tony Harrison se bucură în mod justificat de succes pentru lucrările sale în domeniul dramaturgiei, dar aprecierile superlative ale criticii se adresează în primul rînd poetului — autor a două volume, *The School of Eloquence* (Școala elocvenței) și *Continuous* (Continuu), ambele publicate în editura Rex Collings Ltd., Tony Harrison a primit premiul societății Northern Art Fellowship (în 1967, 1976), Premiul Faber Memorial (1972) și tot el e cîștigătorul Concursului de poezie națională pe anul 1980.

https://biblioteca-digitala.ro

Calitatea lucrărilor prezentate pentru Premiul European Pentru Traducere de Poezie i-a făcut pe cei doi membri ai juriului, Anthony Thwaite și Alistair Elliot să acorde mențiuni de onoare și altor două cărți, ambele apărute în editura Anvil Poetry Press ; *The Distance* (Distanța), *The Shadows* (Umbrele) de Victor Hugo — poeme alese, în traducerea lui Harry Guest (1981) și *Conversation with the Prince* (Conversație cu prințul) de Tadeusz Rözewicz — în traducerea lui Adam Czerniawski (1982).

DENNIS DELETANT

Cuvînt la decernarea premiului

Sînt extrem de recunoscător Societății de Poezie pentru invitația din această seară, cînd mă aflu aici pentru a vă spune cîteva cuvinte despre talentul prodigios al lui Corneliu Popescu, în memoria căruia se decernează acum Premiul European pentru Traducere de Poezie.

Astăzi Corneliu ar fi împlinit 25 de ani. A murit la vîrsta de 17 ani împreună cu mama sa, în puternicul cutremur care a zguduit Bucureștiul la 4 martie 1977. Mă bucur că tatăl său poate lua parte la această manifestare, căci grație lui s-a putut păstra manuscrisul traducerilor făcute de fiul său, din poemele lui Mihai Eminescu ; acel manuscris se afla nu acasă ci la el la birou, și astfel, din fericire, pentru noi, a putut supraviețui cutremurului.

Poate părea o cutezanță să îți asumi ambițioasa întreprindere de a traduce literatura într-o limbă alta decît cea maternă. Mai îndrăzneață încă e alegerea unui poet din secolul al XIX-lea. Totuși înfăptuirea e și mai valoroasă deoarece atît de tînărul traducător nu vizitase nici o țară de limbă engleză și nu studiase această limbă decît în școală, în România.

Trebuie precizat că versurile lui Mihai Eminescu și-au exercitat atracția asupra mai multor traducători. Eminescu e socotit drept cel mai mare poet român al secolului al XIX-lea. Versul său poartă pecetea unei mari diversități tematice: pătrunse de un spirit de libertate, alteori de pesimism, unde unii au surprins influența lui Schopenhauer, de dragoste, văzută pe rînd ca aducătoare de bucurii, dar și de întristare.

Uneori idei banale apar înveșmîntate într-o limbă care încîntă prin claritate, sonoritate și simplitate. Recursul la cuvinte dialectale, la arhaisme și neologisme a sporit — prin versul eminescian — expresivitatea limbii române și — împletit cu dimensiunea de adîncime — a dăruit poeziei românești o maturitate neatinsă pînă atunci.

Aș dori să subliniez că există un număr de dificultăți specifice în travaliul de traducere din română în engleză. Flexiunea substantivelor și verbelor în română permit o libertate considerabilă în ritm și în ordinea cuvintelor, în timp ce lipsa de flexiune dă englezei o structură sintactică rigidă pe care e greu s-o siluiești fără a recolta reversuri negative, constînd din efecte artificiale sau arhaice. Eminescu

https://biblioteca-digitala.ro

History Today and Channel 4's guide to Aeschylus' tragedy

Today's ORESTEIA

THE STORY OF ORESTES

"The most important theatrical event for many years and the best account of any Greek play that I have seen"

– The Times Literary Supplement

Nearly 80,000 people saw the National Theatre Company's production of Aeschylus' The Oresteia at the Olivier Theatre in 1982. On October 9th at 7.15pm, Channel 4 brings them the opportunity to experience it again – and many more, we hope to experience it for the first time.

The Oresteia, first performed in Athens in 458BC, speaks across the centuries to the violent world of the 1980s. The issue to be resolved in the play – as in the modern world – is: can we live in prosperity and peace, or must we go on, generation after generation, squabbling with each other?

To introduce The Oresteia, there will be a special edition of the regular Channel 4 series, 'Today's History' on Tuesday 4th October at 6.30pm. This programme will look at Greek society at the time of Aeschylus, and consider how his plays relate to modern history and politics.

On Saturday October 8th at 8pm, Channel 4 presents a documentary film which describes the visit of the National Theatre Company to the ancient theatre of Epidauros to perform their version of The Oresteia.

It's a simple idea but it doesn't seem to have been tried before. Why should you not have a programme when you watch a play on television just as you would if you went to the theatre?

Channel 4 and History Today magazine are offering just that for The Oresteia an illustrated guide to the play which you can obtain and read in advance and use during the performance.

The guide includes;

A Cast list.

An introduction to the National Theatre Company's production by Michael Kustow, Commissioning Editor, Arts, at Channel 4.

A discussion, Why Greek Tragedy?, and a guide to the main landmarks of The Oresteia by Dr Oliver Taplin of Oxford University.

A 'family tree' of the main characters. A description of Greek society at the time of Aeschylus, by Professor John Gould of Bristol University.

Pictures of the performance and of the Epidauros Theatre

Also available.

The remarkable translation of The Oresteia by Tony Harrison, published by Rex Collings. This translation was specially commissioned for the National Theatre's production and is one of the major ingredients of its success. It won for Tony Harrison the 1983 Poetry Society prize for European Translation.

Fill in and send off the Order Forms **NOW** so that you have your guide, or translation, or both in good time for the performance on October 9th (Available from September 15th onwards).

https://biblioteca-digitala.ro

a fost deosebit de subtil în inovațiile sale sintactice, care apar imposibil de reprodus în engleză.

În pofida unor asemenea dificultăți, Corneliu Popescu a păstrat în traducere muzicalitatea originalului și subtilitatea imagistică. A decis să nu sacrifice metrul eminescian, aceasta prin folosirea unor cuvinte cu același număr de silabe ca în limba română. Astfel s-a păstrat mult din simplitatea și claritatea lui Eminescu — ceea ce sper să poată fi observat și din fragmentele ce vor fi recitate în această seară.

Sîntem cu toții recunoscători Societății de Poezie pentru conferirea acestui premiu, în memoria lui Corneliu Popescu, și în mod special tatălui său, datorită căruia ne-au parvenit textele acestei traduceri care ne deschid accesul spre cea mai bună poezie română, tradusă de tînărul Corneliu M. Popescu, cu o sensibilitate excepțională. Iată de ce amintirea lui Corneliu Popescu va fi mereu vie, atît în paginile traducerii pe care a înfăptuit-o cît și în decernarea acestui premiu.

DIN TIMES LITERARY SUPPLEMENT

« Societatea pentru Poezie anunță înființarea unui nou premiu pentru traduceri de poezie: « Premiul European pentru Traduceri de Poezie » ; pentru început se oferă o dată la fiecare doi ani o sumă de 500 de dolari recompensînd cea mai bună lucrare de poezie *publicată*, tradusă în engleză din oricare din celelalte limbi ale Europei.

Premiul este înmînat de domnul Mihail Popescu din București în memoria fiului său, Corneliu M. Popescu, poet și traducător, decedat în 1977. Premiul va fi administrat de către Societatea de Poezie, care urmează să numească juriul și consultanții de specialitate. »

În românește de IOANA BELOIU

ȘTEFAN STOENESCU

Eminescu în engleză
Spiritul și forma

Între 1930 și 1978 s-a consumat, editorial, receptarea poeziei lui Eminescu în culturile de expresie engleză. Pe lîngă cele cinci volume de autor (Sylvia Pankhurst și I. O. Stefanovici; Dimitrie Cuclin; Roy MacGregor-Hastie; Corneliu M. Popescu; Leon D. Levițchi și Andrei Bantaș), se cuvine a semnala antologia plurilingvă editată de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, și versiunile mai multor poeme semnate de Petre Grimm san de Alfred Margul-Sperber. De asemenea o secțiune compactă dedicată poetului deschide antologia de poezie română modernă realizată de Don Eulert și Stefan Avădanei. O serie de publicații periodice printre care *Romanian Review* și *Secolul 20* au pus recurent în circulație versiuni mai vechi sau mai recente din poezia eminesciană. O bibliografie elaborată de Biblioteca Centrală Universitară din București,

https://biblioteca-digitala.ro

o alta de Biblioteca Academiei consemnează și traducerile în limbi străine ale operelor poetice.

Poemele din ediția antumă în cvasi-totalitatea lor au fost transpuse. Cîteva postume și poezii de tinerețe au fost de asemenea echivalate în engleză. Din punct de vedere cantitativ, deci întreprinderea pare încheiată. Așteptăm încă — deși nu ca pe ceva stringent — versiuni pentru postumele mai importante.

Din punct de vedere calitativ o ediție variorum a versiunilor în engleză ar fi salutară și edificatoare. Îngrijitorul acelei ediții (care ar trebui să fie bilingvă) ar avea de optat pentru cele mai izbutite transpuneri, neacceptînd decît cu titlu de excepție două versiuni pentru o singură piesă (iar pentru poemele de mai mare întindere, eventual, alternative, în anumite zone, provenind de la mai mulți transpunători, reproduse în subsolul paginii). Celelalte versiuni — depinzînd de spațiul grafic acordat — ar putea fi editate integral într-un volum anexă, sau măcar fragmentar într-o addenda la volumul propriuzis.

Dificultatea unei atari întreprinderi începe chiar din momentul desemnării editorului și, bineînțeles, de felul în care acesta își delimitează criteriile obligatorii și își ierarhizează criteriile adiționale. Va trebui editorul să fie poet el însuși sau cărturar-eminescolog; un vorbitor nativ al limbii române sau al limbii engleze? Ar fi bine să fie el însuși traducător de poezie (în sau din engleză); va opta el pentru fidelitatea lexico-sintactică sau pentru simularea cea mai izbutită la nivel metaforic și eufonic? Va opta el chiar pentru literalismul transpunerii în proză neritmată de felul versiunii oferite de Mallarmé din Poe, sau de Synge din Petrarca, sau de Nabokov din Pușkin? În cazul poetului nostru, tinde oare versiunea MacGregor-Hastie spre o asemenea omologare? Și mai departe, ce oare ar trebui să întreprindă acel editor dacă ar urmări să confere și o relativă unitate de viziune selecției sale, ar opta el pentru un Eminescu turnat în tiparele clasice oferite de interpretarea lui Leon Levițchi în *Scrisoarea III-a* sau dimpotrivă pentru un Eminescu înfășurat în mantie romantică așa cum transpare în versiunea Pankhurst/Ștefanovici la *Împărat și proletar ?* Sau ar fi poate mai înțelept ca într-o ediție variorum să lase eclectismul prudent să-i dirijeze opțiunile, nefolosind același reactiv pentru *Glossă* și pentru *Călin ?* Ba chiar ar trebui poate să depășească antinomia clasic — romantic și să încerce să-și aprecieze materialul în funcție de întreg spectrul evolutiv al școlilor de poezie engleze: elizabetană, metafizică, barocă, rococo, sentimentalistă, romantică, victoriană, pre-rafaelită, modernistă, sau altfel spus de la Sidney la Shakespeare (poate singurul autor comparabil din punct de vedere lingvistic și cultural cu Eminescu) trecînd prin Milton, Coleridge, Keats, Arnold și pînă la Yeats (care și el se considera un ultim romantic) și schopenhauerianul Hardy. Testînd versiunile realizate față de asemenea standarde editorul nostru și-ar valida propriile sale criterii și ar evita subiectivismele de structură sau de circumstanță. Ni se pare chiar primejdioasă asimilarea tranșantă a lui Eminescu la romantism afară doar de cazul cînd împărtășim opinia lui Harold Bloom potrivit căreia ne aflăm încă în plin romantism, întreaga desfășurare de-a-lungul ultimelor două secole ordonîndu-se cronologic în vreo opt generații, Eminescu urmînd a se încadra în cea de a patra alături, printre alții, de G. M. Hopkins și Emily Dickinson.

Dacă o ediție variorum ar acorda prioritate poetului, ideea fiind că o operă de talia celei eminesciene logic vorbind nu-și poate afla în totalitatea ei o echivalare de excepție realizată de un singur transpunător, fie el și de geniu, nu este mai puțin adevărat că pentru a impune un poet în altă cultură nu este neapărat necesar să echivalăm întregul corpus al operei sale. O bună versiune de autor deși introduce în ecuație o entitate cu drepturi discreționare — traducătorul — prezintă avantajul unei unități compozițional-stilistice care la nivelul

https://biblioteca-digitala.ro

unei selecții suficient de reprezentative și cuprinzătoare poate dobîndi identitate și personalitate distinctă și se poate institui în ambasador al respectivului poet în cadrul altei culturi — firește pe o perioadă limitată în timp. Aceasta este situația în care ne aflăm în momentul de față și poate că cel mai nimerit lucru ar fi să încercăm un bilanț al drumului străbătut în termenii oferiți de realitatea editorială.

Vom opta așadar pentru acea versiune de autor — bizuindu-ne exclusiv pe propriile impresii și reacții — care în cel mai înalt grad restituie spiritul și forma textului, transferă sau măcar sugerează ritmica, melodica și armoniile originalului dimpreună cu sensul și nu pe lîngă sau împotriva lui. Vom urmări deci, în spiritul poeziei engleze, organicitatea versiunilor, firescul spunerii, relativa independență față de normele prozodice și de recurență întocmai a rimelor (rima fiind un atribut controversat al poeziei engleze încă din Renaștere), cenzurînd deopotrivă grandilocvența și mecanicitatea, efecte evitate de Wordsworth, «lachistul» la care făcea probabil aluzie Nicolae Iorga în introducerea la versiunea Pankhurst/Ștefanovici din 1930. Dar versiunea în discuție păcătuia de ambele tendințe ce separă, pentru britanici cel puțin, poezia autentică de versificația competentă căci altfel cum am putea explica acea comparație care îi vine în minte lui George Bernard Shaw prefațatorul ediției care, citind *Călin* probabil, recunoaște sonurile lui Southey. Iorga propune alternative mult mai inspirate: «astralul» shelleyian și vituperativul byronian, dar să nu uităm că nu versiunea îi inspira asemenea apropieri ci originalul însuși. Atunci cînd se sprijină numai pe impresia globală (pe care i-a produs-o probabil *Împărat și proletar)* uitînd ca să zicem așa de haina materială a versurilor, Shaw restabilește balanța situîndu-l pe Eminescu în compania lui Delacroix și Berlioz făcînd astfel dovada unei excepționale intuiții critice. Cît despre transpunerea propriuzisă laudele lui sînt ambivalente: «uimitoare și exorbitantă» (astonishing and outrageous) sînt calificativele folosite parcă în intenția de a casa și clasa chestiunea de la bun început. «Talentul literar specific» al traducătoarei este acela «de a rima» și «călări cuvintele în galop» virtuți ce se armonizează cu personalitatea cunoscutei feministe («the queerest idiot-genius of this age»).

Și totuși trebuie să spunem că versiunea Pankhurst / Ștefanovici cu toate limitele ei a fost o tentativă meritorie de a-l propulsa pe Eminescu în spațiul cultural anglo-saxon. Introducerea semnată de Nicolae Iorga deși nu avea, tocmai datorită săgeților veninoase lansate înspre tabăra modernistă, cum să-l recomande pe Eminescu publicului celui mai avizat — (ar fi de un deosebit interes să se urmărească în presa culturală a vremii eventualele ecouri britanice la versiunea Sylviei Pankhurst) — preciza coordonatele naționale și universale ale sensibilității și spiritualității poetului, contrabalansînd salutar elucubrațiile debitate de traducătoare.

Versiunile Cuclin și MacGregor-Hastie dezamăgesc prin programul estetic șovăelnic și prin amatorismul lingvistic în raport cu limba țintă și, respectiv, limba sursă a tranzacției. Cuclin își propune o selecție cuprinzătoare și reprezentativă dar este depășit tocmai de anvergura proiectului. Roy MacGregor-Hastie ar fi putut furniza o bună și utilă transpunere în proză dacă nu s-ar fi cramponat de mimetismul formal. În cîteva situații *(Strigoii; Scrisoarea III-a)* transpunerile sale, deși relaxate, captează un ritm psihologic reușind să transmită mesajul eminescian. Alte ori *(Călin; Luceafărul)* forma hibridă asfixiază spiritul și trădează litera textului.

Celelalte două versiuni apărute aproape simultan în 1978, la nici două luni distanță, și datorate lui Corneliu M. Popescu (Editura Eminescu) și, respectiv,

https://biblioteca-digitala.ro

lui Leon D. Levițchi și Andrei Bantaș (Editura Minerva) încheie procesul inițiat în 1930 întrucît oferă publicului anglo-saxon interesat să se inițieze în complexitățile poeziei eminesciene un corpus edificator.

Versiunea publicată la Editura Minerva își propune ca țel suprem fidelitatea față de text în toate articulațiile acestuia. Cei doi reputați angliști de la Universitatea din București abordează fiecare registre deosebite ale operei. Profesorul Levițchi se angajează în poemele de respirație largă, piesele de rezistență ale operei, oferind o echivalare echilibrată, exactă, sobră. Profesorul Bantaș a urmărit cu precădere redarea registrului liric, al pieselor scurte, de mare temperatură emoțională, precum și al pieselor lejere (o excepție ar fi *Glossa*), cantabile, de mare popularitate, ale melosului eminescian. Efectele obținute se înscriu într-altă zonă sensibilă: o ritmică mai intricată, uneori chiar sincopată; o colocvialitate mai netă, uneori viu colorată. Firește, unitatea tonală a volumului se resimte uneori, dar, în genere, a funcționat bine diviziunea între moduri (major, minor) în repartiția textelor între cei doi realizatori. Reproșul care li se poate aduce însă, izvorăște din puritanismul de care au dat dovadă cu privire la conservarea întregului arsenal de repere formale urmărind să restituie și să recompună aidoma prozodia și schemele strofice. Acest deziderat ideal a reclamat concesii în sfera sensului și a lezat uneori curgerea firească și înlănțuirea acțiunilor și ideilor. Tributul plătit este uneori oneros. Faptul reiese cu pregnanță atunci cînd alăturăm cele două versiuni tipărite în 1978.

Sporadic întîlnim în versiunea lui Corneliu M. Popescu unele stîngăcii și erori ce țin de acceptabilitatea de tip normativ a limbii engleze. Aceste scăpări ar fi fost neîndoios eliminate dacă autorul ar fi apucat să revizuiască manuscrisul înainte de a-l încredința tiparului. Unele din licențele sale inovează însă în conformitate cu strategia experimentului eminescian ceea ce pe lîngă vigoare și prospețime conferă o notă de autenticitate. Concesii și compromisuri se înregistrează și în versiunea Corneliu M. Popescu întrucît și el a aderat implicit la un purism formal în transpunerea textului. Derogările sale însă sînt amplu compensate de un inegalabil simț pentru valențele și latențele expresive ale limbii engleze.

La limită deosebirea dintre ultimele două versiuni se măsoară prin distanța dintre geniu și erudiție. Diferența ar fi deci una de esență. Nici nu ne-am fi putut da pe deplin seama de natura performativă a celor două versiuni dacă nu le-am fi receptat prin jocul neprevăzut al destinului atît de fin sincronizate. Contrastul și validarea reciprocă s-au instituit independent, de la sine. Și în atletism adeseori recordurile se instituie și se abolesc aproape simultan. Ce păcat că mai tînărul, mult mai tînărul performer nu a avut șansa de a-și măsura izbînda tocmai prin confruntarea cu redutabila versiune rivală. Cea mai incitantă secvență a receptării lui Eminescu în ariile culturale anglo-saxone s-a desfășurat sub ochii noștri prin această fortuită confruntare. Pînă să ne desmeticim, validarea imediată și-a generat paradoxul său: Uniunea Scriitorilor a încununat versiunea academistă; Academia, versiunea nepereche.

Ipotetica ediție variorum, așa cum a fost ea imaginată puțin mai înainte, pare să fi prins deja contur: *Societatea Britanică de Poezie* cu sediul la Londra a instituit. *Premiul european de traducere de poezie în limba engleză « Corneliu M. Popescu »*- Cunoaștem laureatul primei ediții — poetul britanic Tony Harisson pentru o versiune după *Oresteia* lui Eschil. Printre numeroșii aspiranți s-a numărat și reputatul poet și traducător american Richard Howard care a realizat prima versiune inte-

https://biblioteca-digitala.ro

grală a *Florilor răului* de Charles Baudelaire, versiune aclamată de critica de specialitate . . . Dar pînă la alcătuirea acelei ediții variorum în care versiunile semnate Corneliu M. Popescu vor fi, sîntem siguri, masiv reprezentate, să ne obișnuim cu ideea că avem acum un Luceafăr al traducerilor de poezie românească. Într-adevăr, așa cum remarca Donald Davie, apariția unui mare traducător de poezie este un fenomen mult mai rar decît ivirea unui mare poet.

ILIEȘ CÂMPEANU

Eschil într-o nouă versiune engleză

La 16 mai 1983, cînd se împlineau douăzeci de ani de la nașterea lui Corneliu M. Popescu, autorul unei admirabile tălmăciri în engleză a operei eminesciene, membrii Societății de Poezie *(Poetry Society)*, reuniți la Centrul Național de Poezie *(National Poetry Centre)* din Londra, decernau cel dintîi premiu de traducere din poezia europeană. Înființat recent în memoria tînărului traducător român, dispărut prematur dintre cei vii, la numai 17 ani, în împrejurările tragice ale cutremurului din martie 1977, acest premiu vine să încununeze o dată la doi ani cea mai reușită versiune engleză din creația poetică a bătrînului continent. Juriul, format în 1983 din Anthony Thwaite și Alistair Elliot, l-a desemnat cîștigător al premiului pe Tony Harrison pentru excelenta sa traducere a trilogiei *Orestia* de Eschil. [1]

> « Both of us agreed that this had a quality not matched by anything else. It reads like an original work, which is what only the best translations do. It brings to life in a brilliant and individual way a classic. »[2]

A-l transpune astăzi pe Eschil într-o limbă modernă este o sarcină deosebit de anevoioasă, o dificilă piatră de încercare chiar și pentru un traducător abil și versat cum este Tony Harrison, autor, printre altele, a două traduceri extrem de bine primite de către critica de specialitate, anume *The Misanthrope* și *Phaedra Britannica*, puse amîndouă în scenă la *Old Vic* în 1973 și respectiv în 1975. Dificultatea ce se ridică în confruntarea cu textul tragediilor antice este, credem, dublă; problema, care se pune mai cu seamă în cazul lui Eschil, este pe de o parte una de ordinul receptării adecvate a fondului ideatic — extrem de complex și cu multiple ramificații în plan politic, social și religios — și, pe de altă parte, una de interpretare și traducere a limbii eschiliene, cunoscut fiind faptul că tragediograful din Eleusis, fără a fi un autor obscur sau ermetic, are totuși un limbaj atît de caracteristic încît, după cum există un dialect homeric specific epopeei, se poate vorbi, între anumite limite, și despre un « dialect eschilean » care își pune în mod hotărît pecetea asupra stilului celor șapte tragedii păstrate pînă astăzi.

În genere, subiectul unei tragedii antice era extras fie dintr-o legendă istorică, fie dintr-una religioasă (adeseori sursa inițială fiind greu de depistat astăzi), ce fuseseră puse în circulație de genul patetic larg răspîndit al ditirambilor care-l celebrau pe Dionysos, sau de vechile cicluri de epopei narînd gestele războinicilor ahei înainte și după căderea Troiei. Astfel tragedia avea un caracter complex: pe

https://biblioteca-digitala.ro

de o parte național și popular, fiindcă implica tratarea și amplificarea unor motive orale, în principal eroice, de largă penetrație în întreaga lume elenică, la a căror structurare participaseră, succesiv și în diferite proporții, mai toate semințiile grecești; pe de altă parte avea un caracter religios dacă avem în vedere originea ditirambică a tragediei și, pentru Eschil cel puțin, amănuntul biografic plin de semnificații că a fost un practicant al misterelor de la Eleusis.

Firul epic al peripețiilor familiei Atrizilor, care se încheie cu pătimirile lui Oreste, este de sorginte dorică. Tratată succesiv de Homer *(Iliada* și mai ales *Odiseea* cînturile III și IV), de Stasinos *(Kypriaka — Cîntecele cipriote* — care se refereau la fapte petrecute înainte de războiul troian), de Stesihoros (în *Nostoi* — Întoarcerile — după distrugerea cetății lui Priam și mai ales în *Orestia)* și probabil și de alți autori [3], povestea lui Oreste capătă cu fiecare scriitor noi valențe de interpretare prin modificarea accentului pus pe anecdotica rămasă în esență aceeași: Agamemnon, întors victorios din războiul cu Troia, este omorît de soția sa Clytem-

https://biblioteca-digitala.ro

nestra și de amantul acesteia, Egist; Oreste, împins de datoria filială, îi omoară la rîndul său pe ucigașii tatălui. La Homer accentul cade mai ales pe elementul epic, *hybris*-ul tragic, noțiune cheie pentru Eschil, lipsește aproape cu desăvîrșire, la fel și ideea unei eredități încărcate de crime a familiei Atrizilor, crime ce trebuie ispășite în mod exemplar. Ideea centrală ar fi că omul este făuritorul propriei sale pierzanii și, prin nebuneasca lui necumpătare, sporește chinurile pe care i le-a rezervat destinul. În epopeea lui Stasinos figura centrală era Ifigenia iar sacrificarea ei de către Agamemnon pe altarul din Aulis ar determina întreaga comportare ulterioară a Clytemnestrei. *Orestia* lui Stesihoros prezintă uciderea lui Agamemnon ca pe un act de răzbunare al Clytemnestrei iar matricidul lui Oreste este mai degrabă un rezultat al întîmplării decît al premeditării; investigația psihologică pare să fi ocupat un loc important diminuînd astfel intruziunea zeilor în conflict și micșorînd importanța rolului jucat de Apollo în izbăvirea lui Oreste.

La acestea Eschil adaugă și alte caracteristici specifice numai *Orestiei* sale, detalii de conținut care făceau piesa foarte actuală pentru spectatorii anului 458 î.e.n. cînd a fost pentru prima dată reprezentată. Aceste elemente scapă în buna măsură cititorului sau spectatorului zilelor noastre, nefamiliarizat cu realiile secolului de aur al tragediei grecești. « Legenda » lui Oreste, tratată succesiv de epopeea ioniană, de lirismul doric și de tragedia attică, are în versiunea eschileană cîteva atribute foarte ateniene care o leagă indisolubil de contextul social, politic și religios al momentului; ea vine să sărbătorească recenta alianță a Atenei cu cetatea Argos și reamintește, într-un mod metaforic, rolul deținut cîndva de Areopag ajuns, prin politica dusă de Efialte și Pericle, într-o stare deplorabilă ca urmare a schimbării raportului de forțe între partida aristocratic-oligarhică și cea democratică. Elogiul făcut Areopagului — ca instanță penală și morală superioară și clementă, victorioasă asupra unei justiții elementare și oarbe reprezentată de Erinii, simbolul legii talionului specifică societăților arhaice — implică o opțiune politică mascată și implicită și, totodată, un imn de laudă adus rațiunii atît de caracteristică pentru Atena veacului al V-lea (fără a mai vorbi de faptul că procesul lui Oreste era foarte potrivit cu gustul grecilor în general și al atenienilor în special, mari admiratori ai genului oratoric judiciar). În același timp, cum au remarcat comentatorii, Eschil prezintă punctul de vedere atenian, devenit în acea vreme panhelenic, privind problema socială a contradicției între matriarhat și patriarhat, rezolvînd-o în favoarea acestuia din urmă. Și nu în ultimul rînd, dacă luăm în considerație caracterul marcat religios al teatrului său, Eschil aduce în discuție corelația între zeitățile arhaice (Eriniile, duhuri primordiale și stihiale) și cele solar-olimpiene (Apollo și Athena, figuri umanizate și rațional-senine), dînd cîștig de cauză celor din urmă și propunînd o reconciliere a divinităților și o concordie universală a nemuritorilor sub emblema tutelară a lui Zeus, dreptul cumpănitor al binelui și răului, investit cu atributele exemplare ale însăși ideii de divinitate. Pe de altă parte, în același cadru al unei teologii primitive, *Orestia* dezbate în structura sa de profunzime raportul om/zeu, fie că aceasta din urmă este antropomorfizat, fie că rămîne o simplă abstracțiune (Moira, Ate, Dike). Deși supusă în mod fatal voinței divine, voința umană nu este anulată de omnipotența divinității, ci omul poate « conviețui » pașnic cu zeul în măsura în care respectă norma lui « nimic prea mult ». Excesul, oricare ar fi forma lui de manifestare, atrage în mod necesar mînia și pedeapsa zeilor. Tragismul eroilor eschilieni provine tocmai din această continuă și excesivă *(hybris)* înfruntare a limitei, înfruntare care de multe ori este inconștientă sau chiar impusă de divinitate, cum este cazul lui Oreste, instrumentul prin care se realizează vrerea destinului întruchipat de persoana lui Apollo. Iată de ce, prin absolvirea lui Oreste, care vine să consfințească o voință divină, viziunea finală din *Orestia* este una opti-

https://biblioteca-digitala.ro

mistă, teofania Athenei instaurînd victoria unor idei generale luminoase ca binele, ordinea, pacea și prosperitatea.

Insistînd asupra problemelor de receptare a tragediei grecești să revenim asupra faptului că spectatorul antic, mai puțin interesat de acțiunea în sine, pe care, cum am arătat mai sus, oricum o știa, cel puțin în linii generale, își oprea atenția asupra manierei originale de tratare a fondului mitic și legendar și găsea suprema delectare în modul cum autorul tragic, supus rigorilor unui invariant motivem mitologic, reușea prin forța artei sale să creeze emoția tragică. Altfel spus, bazîndu-ne în principal pe mărturia *Poeticii* lui Aristotel, obținerea catharsisului prin exacerbarea fricii și a milei viza o receptare de ordin afectiv în care spectacolul nefericirii reale a unor personaje este sublimat prin intermediul imaginii poetice care, în afară de valoarea sa morală intrinsecă și subsidiară, are în primul rînd menirea de a procura plăcerea și satisfacția estetică. Epicul și înlănțuirea logică a faptelor sînt sacrificate pe altarul semnificațiilor ideologice și al valorilor etico-religioase rezultate în mod mediat din această extraordinară alchimie a cuvîntului-semn a cărui realitate, obiectuală chiar, dar și magică, era mult mai pregnantă în antichitatea greacă decît, să zicem, în teatrul clasic francez. O piesă de Corneille sau Racine, viziunea tragică a lui O'Neill, condițiile teatrului din timpul lui Ludovic al XVI-lea sau de pe scenele Europei zilelor noastre, nimic din toate acestea nu poate fi regăsit în tragedia antică și în arta dramatică a grecilor, fapt care îngreunează serios traducerea, reprezentarea și receptarea pieselor lui Eschil, Sofocle sau Euripide.

Receptorul antic era mai apropiat afectiv de personaj decît cel modern, participarea la derularea evenimentelor era mai implicată, dar, pentru a ține mereu trează atenția spectatorului și pentru a realiza suspence-ul necesar oricărui spectacol tragic, autorul se vedea nevoit să instaureze un cod cît mai original în dorința de comunicare la nivelul afectelor. Ca urmare, valoarea magică și incantatorie a cuvîntului capătă trăsături neobișnuite pentru spectatorul de azi: funcția metalinguală și cea poetică ale limbajului se regăsesc plenar în tragedia greacă în care teatrul de acțiune sau teatrul de idei ocupă o poziție subordonată față de ceea ce am numi teatru de implicare afectivă. Forța cuvîntului, elementul cheie al oricărei tragedii antice, era considerabil sporită prin mijloace extralingvistice, în primul rînd muzica, cunoscut fiind că acompaniamentul de flaut însoțea replicile incantatoriu declamate ale corului (ale cărui partituri ajungeau uneori pînă la jumătate din întinderea tragediei) [4]

Apare aici o altă dificultate, practic insurmontabilă pentru tălmăcitorul care vrea să rămînă fidel textului, anume cea a structurii muzicale. [5] În greaca veche, spre deosebire de română sau engleză, accentul era muzical, deci se baza pe diferența alternativă de ton între silabele lungi și cele scurte. Ca atare, accentuarea stînd în întregime pe cantitatea silabică, are caracteristici de muzicalitate cu totul diferite de ceea ce poate percepe urechea unui european contemporan, enunțul cel mai prozaic fiind prin el însuși mult mai « cîntat ». Acest fapt era cu atît mai evident în poezia lirică, [6] deci și în părțile corale ale tragediei, unde efectul muzicalității naturale era augmentat de acompaniamentul muzical.

Așadar, cine se încumetă — căci este un act de curaj — să-l traducă pe Eschil trebuie să aibă în vedere atît aceste probleme de receptare, cît și dificultățile ridicate de transpunerea lexicului tragediei antice, cu alte cuvinte, mai cu seamă în cazul tragediilor antice a traduce înseamnă a interpreta. Această cerință se aplică parcă în mod special pieselor lui Eschil a căror limbă, cum spuneam mai sus, are o serie de caracteristici care vin cumva să ilustreze afirmațiile lui Aristotel privind calitățile aparte ale limbajului tragic.

https://biblioteca-digitala.ro

« Însuşirea de bază a limbii este de a fi limpede, fără să fie comună. Este cu desăvîrşire limpede cînd e alcătuită din nume obişnuite, dar atunci e şi comună. . . E nobilă şi lipsită de banalitate cînd foloseşte cuvinte care nu intră în întrebuinţarea zilnică. Înţeleg prin acesta că foloseşte cuvîntul deosebit, metafora, numele lungit (adică lungit prin compunere, *n.n.)* şi, în general, tot ce-i potrivnic folosinţei obişnuite. Dar dacă alcătuim limba numai din asemenea cuvinte, vom avea o exprimare enigmatică sau un barbarism. . . Prin urmare, trebuie să facem oarecum un amestec din aceste nume ; căci prin cuvîntul deosebit, metaforă, cuvîntul de podoabă şi celelalte feluri de nume despre care s-a vorbit se va evita banalitatea şi vulgaritatea, iar pe de altă parte, numele obişnuit va aduce claritatea.» [7]

Şi în domeniul limbajului Eschil este un inventator slujit de o imaginaţie extraordinară, un demiurg şi magician al cuvîntului care capătă puteri nebănuite de semnificare. Acest « grai » eschilean, prin impozanta sa solemnitate, răspunde pe deplin grandorii personajelor şi sporeşte prin plasticitate şi concizie efectul tragic. Chiar şi în dialoguri, în replicile scurte şi antrenante dintre personaje, mai apropiate de vorbirea obişnuită, limba lui Eschil este bogată şi încărcată de sensuri care implică uneori dificultăţi de decodare. Eschil este un adevărat maestru al îmbinărilor şocante de cuvinte, el îndrăgeşte sintagmele elaborate, cuvintele compuse şi deosebite, imaginile metaforice insolite realizate pe baza unor asemănări de esenţă care pot scăpa cîteodată citorului prea grăbit. Eschil este, asemenea lui Homer, un inovator şi un creator de limbă literară.

Am pus un accent atît de mare pe problemele de fond şi formă ce le ridică teatrul lui Eschil tocmai pentru a scoate în evidenţă cît de anevoioasă este o traducere şi o reprezentare a pieselor eschiliene. Traducerea lui Tory Harrison, scrisă special pentru a fi jucată pe scena londoneză, [8] este o versiune foarte originală şi, într-un anume sens, destul de liberă a *Orestiei* lui Eschil. Indicaţia pe care autorul ne-o dă la început — « This text is written to be performed, a rhythmic libretto for masks, music and an all male company » — ne arată clar intenţia lui Tony Harrison de a realiza o adaptare a tragediei greceşti la cerinţele şi posibilităţile de interpretare ale spectacolului şi spectatorului zilelor noastre. Această versiune modernă a *Orestiei* are marele merit ca, păstrînd întru-totul sensurile de profunzime şi atmosfera sumbră a tragediei, să le realizeze nu prin transpunerea fidelă a imaginilor originalului, ci prin interpretarea constructivă a limbajului lui Eschil în sensul pe care Aristotel îl găsea potrivit pentru limba tragediilor (a se vedea mai sus). Traducătorul englez reiterează în esenţă procedeul lui Eschil de lucru cu materialul lexical existent, creează el însuşi un vocabular specific *Orestiei* şi propune cititorului (spectatorului) un limbaj modern care să redea sensul inţial printr-o formulare capabilă să impresioneze gustul şi sensibilitatea acestui secol. Formulările concise şi lapidare, atît de specifice lui Eschil, sînt interpretate şi parafrazate pentru a le dezvălui semnificaţiile ascunse. Abundenţa cuvintelor compuse, repetiţiile anaforice şi epiforice, asonanţele şi rimele interioare, cezurile savante, o întreagă retorică a rostirii tragice, toate acestea creează o senzaţie de măreţie pe deplin adecvată originalului antic.

Mewing warcries preybirds shrilling
nest-theft childloss wild frustration
nestlings snaffled preybirds soaring
wildly sculling swirling airstreams

https://biblioteca-digitala.ro

using broad bridwings like oars
birthpangs nothing nestcare nothing
nothing fostered nestlings nothing
crying mewing preybirds shrilling [9]

(*AGAMEMNON*)

O simplă comparație cu alte două traduceri, de altfel foarte bune dar făcute în primul rînd pentru a fi citite, nu pentru a fi « jucate », ne va arăta de la sine modul în care Tony Harrison a înțeles să opereze asupra limbajului eschilean. Același pasaj în tălmăcirea lui Paul Mazon:

> Ils sont partis criant la guerre du fond de leur cœur irrité, semblables aux vautours qui, dans un deuil éperdu, tournoient au-dessus de l'aire sans couvée, ramant dans l'espace à grands coups d'ailes, frustrés des soins perdus à veiller leurs petits au nid. [10]

și în reușita transpunere românească a lui Alexandru Miran, care, din punct de vedere al fidelității traducerii, este mult mai apropiată de versiunea greacă decît varianta oferită de Tony Harrison:

> Năpraznic strigau, îndemnînd la război, din adîncul inimii întărîtate, asemeni vulturilor care, năuci de dorul puilor pierduți, se vîrtejesc în aerul subțire, vîslesc cu lungi bătăi de aripi prin văzduh, scurtați de grija creșterii urmașilor din cuib. [11]

Impasul în care se găsește oricare traducător ca urmare a menționatei deosebiri de accent este depășit prin înlocuirea metrului antic, imposibil de redat, cu alte scheme prozodice de mare muzicalitate specifice englezei și cu sintagme eufonice realizate preponderent prin aliterație

Batter, batter the doom-drum, but believe there'll be better ! [12]

sau

Firegod Hephaistos flashed out from Mount Ida
flame after flame bore the beacon's despatches,
jaded flame to fresh flame bearing the firenews. [13]

Pasajele dialogate care întrerup părțile corale lirice și monologurile personajelor în vers liber sînt transpuse în perechi de versuri rimate.

CH.: *Taken Troy ? Did my ears hear you right ?*
CLYT.: *Wasn't I clear ? Troy was taken last night.* [14]

În totul, traducerea lui Tony Harrison, despre care s-ar putea spune încă multe lucruri, are o însemătate ce se manifestă pe cel puțin două planuri: în primul rînd ca act de cultură pentru că readuce în actualitate o operă clasică în ambele accepțiuni ale cuvîntului, apoi fiindcă oferă un model de traducere adaptat la *forma mentis* a omului contemporan. Numai în acest fel, credem, un cititor sau spectator nespecializat în literatura clasică poate pătrunde sensurile adînci și frumusețea teatrului lui Eschil. *Orestia* în versiunea lui Tony Harrison reprezintă fără îndoială un moment de referință în istoria traducerilor din Eschil și lasă cîmp liber speculațiilor asupra modului de receptare a tragediei antice de către publicul sfîrșitului de secolXX.

---

[1] *The Oresteia*, the trilogy by Aeschylus in a version by Tony Harrison, Rex Collings Ltd., London 1981.

[2] « Amîndoi am fost de acord că aceasta are o valoare neatinsă de nici o altă lucrare. Se poate citi ca o operă originală, fapt ce nu se întîlnește decît la cele mai bune traduceri. Într-o manieră strălucită și originală este reînviat un clasic. » Această « argumentare » a premiului, aparținînd lui Anthony

https://biblioteca-digitala.ro

Thwaite, a fost extrasă din catalogul de prezentare a activității Societății pe luna iunie 1983. De menționat că, alături de *Orestia*, au mai fost încununate cu diplome de onoare și alte două lucrări: *The Distance, The Shadows* antologie din poemele lui Victor Hugo în traducerea lui Harry Guest (1981) și *Conversation with the Prince* de Tadeusz Rozewicz în tălmăcirea lui Adam Czerniawski.

[3] După Athenaios (513 A), Stesihoros n-ar fi făcut în *Orestia* sa decît să-l plagieze (παραποῖεν) pe un oarecare Xanthos, autor care ne este cunoscut numai din acest pasaj și dintr-o indicație asemănătoare dată de Elian *(Hist. Var.* IV, 26).

[4] « Dintre celelalte părți alcătuitoare, cîntecul este podoaba cea mai însemnată. Elementul spectaculos, deși atrage publicul, este foarte străin de artă și foarte puțin potrivit cu poezia; căci puterea tragediei dăinuie și fără ajutoare și fără actori și, pe lîngă aceasta, pentru punerea în scenă, meșteșugul decoratorului este mai potrivit decît al poetului. » Aristotel, *Poetica*, 6,1450 b, traducere românească de C. Balmuș, Editura științifică, București 1957, p. 27.

[5] Pentru amănunte legate de structura muzicală a *Orestiei* trimitem la studiul lui Walter Headlam (în *J.H.S.* XXII, pp. 209—227) și la cuprinzătoarea lucrare a lui George Thomson, *Greek Lyric Metre*, Cambridge 1960 [2]. Detalii referitoare la structurile metrice ale trilogiei se găsesc în egală măsură în comentariul metric al traducerii lui Paul Mazon *(L'Orestie d'Eschyle*, Paris 1903) și în excelenta ediție critică și comentată a aceluiași G. Thomson *(The Orestia of Aeschylus*, Praga 1966, în două volume)

[6] Pentru antici « liric » însemna « cu acompaniament de liră ». Producțiile lirice grecești, provenite din poezii populare cu caracter religios sau laic, erau în genere cîntece pentru solist sau cor acompaniat de un instrument. Elementul comun al versurilor, muzicii și dansului era ritmul, ultimele două fiind subordonate primului. Dintre cele patru genuri lirice pomenite de Aristotel (nomul, ditirambul, poezia elegiacă și iambul), primele două au evoluat spre drama muzicală iar ultimele au devenit genuri literare *stricto sensu*, eliminînd progresiv acompaniamentul muzical.

[7] Aristotel, *Poetica*, 22,1458 a, pp. 72—73 în traducerea citată.

[8] Această versiune a *Orestiei* a fost pentru prima dată jucată de compania Teatrului Național al Marii Britanii pe scena lui Olivier Theatre la data de 28 noiembrie 1981.

[9] *Orestia*, partea I *Agamemnon*, vv. 48—54

μεγάλ' ἐκ θυμοῦ κλάζοντες "Αρη
τρόπον αἰγυπιῶν οἶτ'εκπατίοις
ἄλρεσι παίδων ὑπατηλεχέων
στροφοδινοῦνται
πτεφύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι,
δεμνιοτήρη
πόνον ορταλίχων ὀλέσαντες.

Ideea întregului pasaj este aceea că, precum Atrizii sînt regi ai oamenilor, tot astfel și vulturii sînt regi al păsărilor și mesageri ai lui Zeus, rege al regilor. Făcîndu-și cuiburile în vîrf de munte ὑπατηλεχέων) vulturii își au cuiburile aproape de lăcașurile divine (μέτοικοι) și, ca și regii care erau proverbial ἀπρόσιτοι, și vulturii trăiau retrași și în singurătate.

[10] Paul Mazon, *op. cit.*

[11] Eschil, *Orestia*, traducere, prefață și note de Alexandru Miran, Editura Univers, București 1979, p. 22.

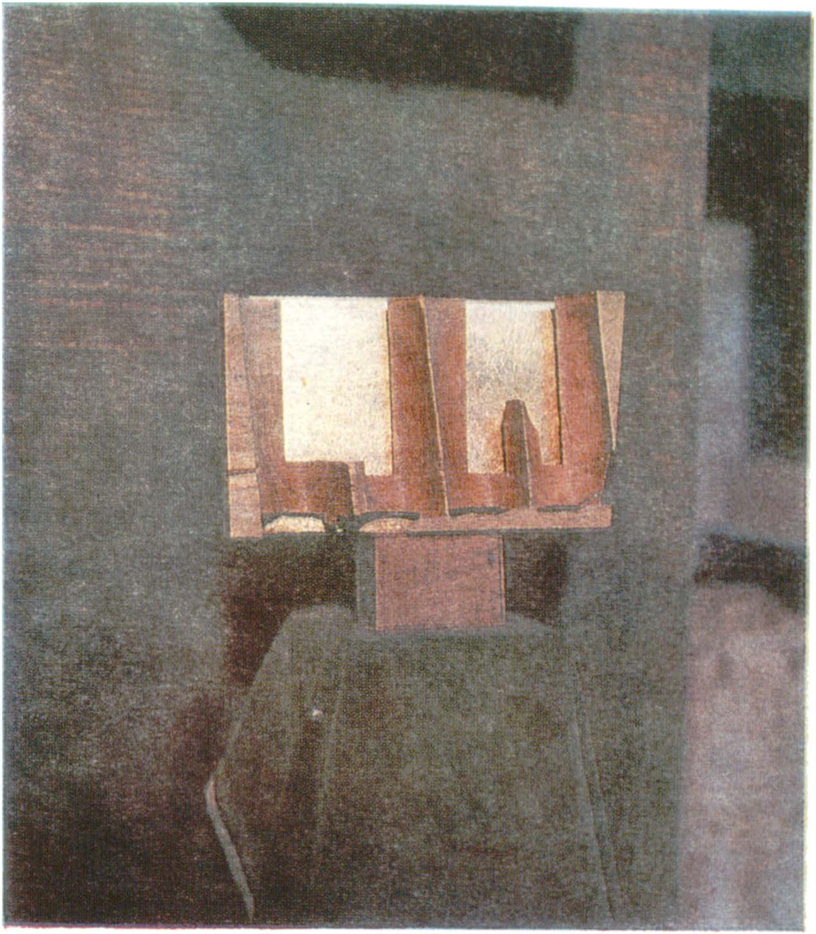
[12] αἴλινον αἴλινον εἰπέ, το δ'εῦ νικατω *(Agamemnon*, v. 121)
« Faceți să sune cîntul de jale, cîntul de jale,
fie să-nvingă ursita cea bună ». (traducere Al. Miran, p. 24)

[13] "Ηφαιστος "Ιδης λαμπρὸν ἐκπέμπων σέλας
φρυκτὸς δὲ φρυκτὸν δεῦρ'ἀπ'ἀγγάρου πυρὸς
ἔπεμπεν.
(Agamemnon, vv. 281—283)

« Hephaistos, făcînd să țîșnească pe Ida o limpede flacără.
Apoi, ca într-o alergare cu făclii, fiecare semn de foc, pe rînd, a grăbit un semn de foc spre noi. »
(traducere Al. Miran, p. 31)

[14] *Orestia*, partea I *Agamemnon*, vv. 268—269.

https://biblioteca-digitala.ro



Proiect

OVIDIU MAITEC

Aripi și porți, ritualuri de lumină

https://biblioteca-digitala.ro

Tehnico-fantasticul sculpturii

OVIDIU MAITEC

în dialog cu

THEODOR REDLOW

THEODOR REDLOW: — Naturaleţea şi fabricitatea sînt complementare în cpera dumneavoastră. Prin diferitele feluri de tăiere, cicplire. polisare — gradele de prelucrare sînt multiple —, aceste sculpturi îmbină acurateţea, precizia, repetitivul mecanic, proprii civilizaţiei avansat tehnologice în care trăim, cu prezenţa frustă a lemnului, materialul fiind cînd pus în valoare şi cînd contrariat în alcătuirea fibrelor sale. În acelaşi timp, constat o înrudire secretă între fierăstraiele, burghiele şi dălţile cu care lucraţi (şi pe care le rînduiţi cu un anume sens) şi lucrările înseşi: ambele categorii de obiecte se adună în ansambluri structurate.

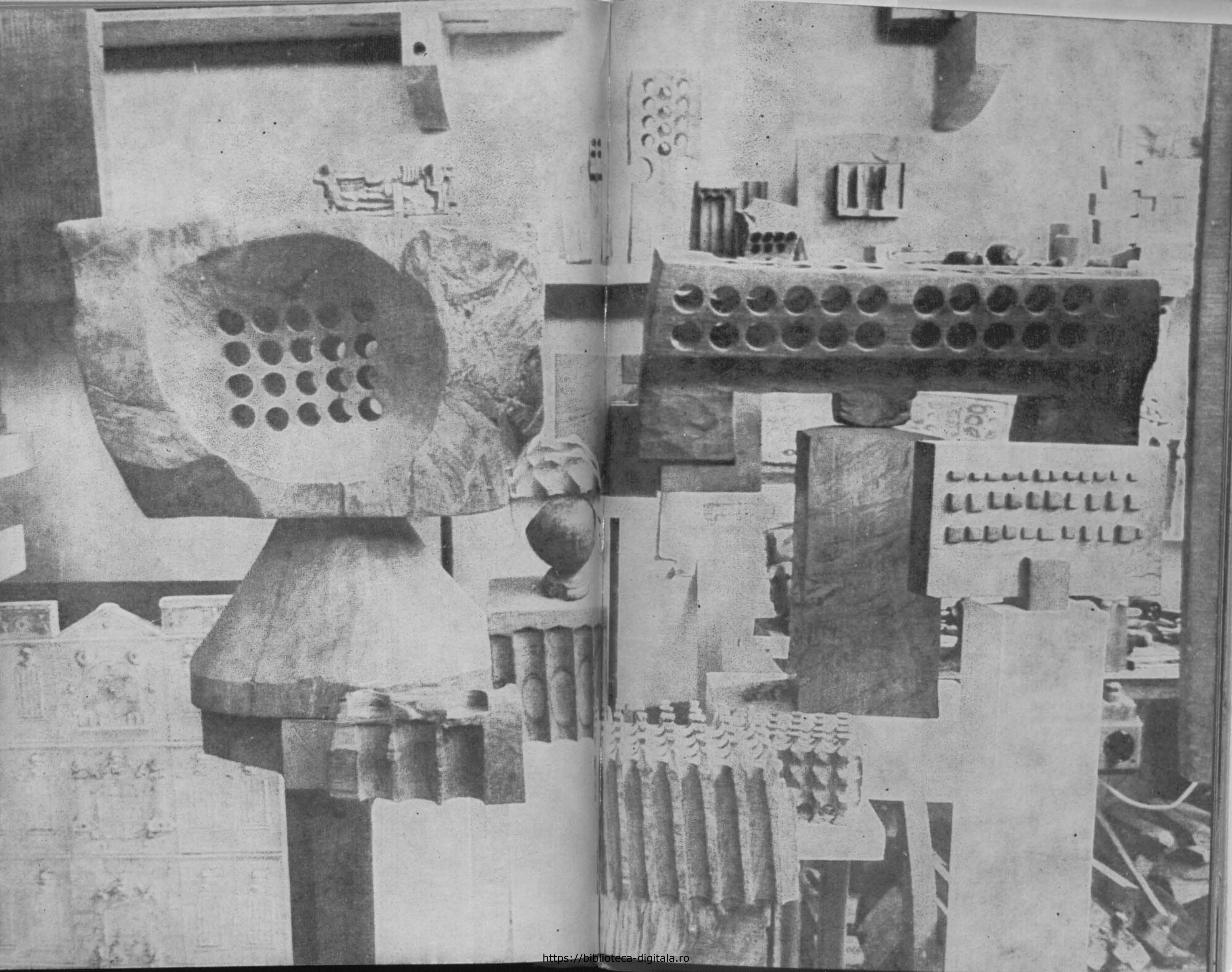
OVIDIU MAITEC — Da, uneltele pe care le folosesc sînt şi arhaice şi moderne, iar funcţionalitatea lor îmi este de folos nu numai direct, în timpul lucrului, ci şi prin faptul că ea se transmite pînă la urmă obiectului meu. Uneori structura lemnului se oferă singură şi nu am altceva de făcut decît s-o păstrez. Alteori o violentez, dictîndu-i forma pe care o consider necesară: îmi formulez un gînd, o imagine pe care vreau să o încorporez în materialul meu. Întrebarea, pentru un sculptor, este cît colaborează cu materialul şi cît i se impune.

T.R. — *Un rol hotărîtor în acest dictat asupra şi chiar împotriva materialului îl are unealta pe care o mînuiţi; ea dă tipul de tăietură. de contrariere a lemnului, în conformitate cu gîndul diriguitor.*

O.M. — Pentru a tăia bine lemnul ţi se cere o mare siguranţă a gestului, iar perfecţiunea în execuţie presupune o înrudire între mîna sculptorului şi instrumentul său. Siguranţa gestului şi alegerea celui mai potrivit instrument se transmit configuraţiei obiectului, iar într-o fază superioară ajungi să conlucrezi cu lemnul, într-un dialog organic. Cînd spun aceasta, mă gîndesc la firescul relaţiei tale cu materialul şi cu instrumentul care mijloceşte dialogul.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

T.R. — *Admiram, în timp ce vorbeați, felul în care ați înfipt cîteva securi într-o jumătate de buștean culcată pe parchetul atelierului: le-ați impus — voit sau nu — o ritmicitate și ați făcut astfel din ele o constelație.*

O.M. — Cu siguranță că există o logică în așezarea uneltelor pe care le folosești și a materialului de lucru. Fără să vrei, mărimea și proporțiile lor îți dau o anumită ritmicitate. Eu cred în ritmicitate și am nevoie de ea.

T.R. — *De cele mai multe ori compozițiile dumneavoastră sînt simetrice, ritmate prin alternanțe și repetiții, guvernate de regularitate.*

O.M. — Refuz însă o simetrie facilă. Sînt de părere că simetria în sine este convenabilă doar atunci cînd nu poți să faci altceva, cînd non-ritmicitatea, non-simetria, non-ordinea nu-ți pot oferi forța și autenticitatea necesare. Nu-mi convine să fiu ordonat numai pentru că asta m-ar face să mă simt mai sigur, mai stăpîn pe mine însumi.

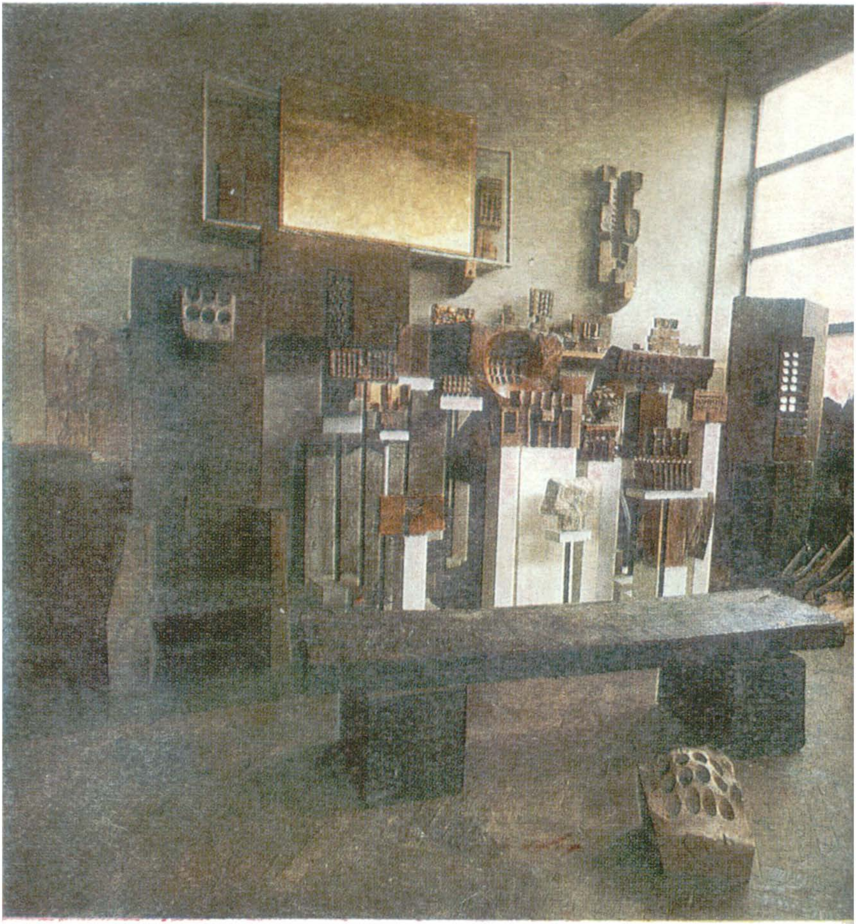
T.R. — *Și de aceea accidentați regularitatea, o deranjați pe alocuri, fie prin repartiția structurată a elementelor în ansamblul pe care-l constituie o lucrare, fie — mai cu seamă — prin modul diferit de prelucrare a lemnului: de la prezența brută și pînă la polisarea avansată, lemnul trece prin diferite grade de expresivitate, care scapă unei regularități și unei ordini prestabilite.*

O.M. — Problema este, repet, în ce măsură ți se oferă materialul cu care lucrezi și ce anume ești în stare și vrei să faci tu din el. Mă gîndesc la Brâncuși și la Moore, la conlucrarea lor cu materialul. Și Brâncuși avea momente cînd lăsa materialul să i se ofere și el urma doar să intervină cu inteligența și cu harul lui, dar de cele mai multe ori el dicta, se impunea materialului, își concepea lucrarea clar și îi spunea de la început: « tu vei fi așa ». Într-un dialog mai dramatic și mai întunecat, Moore lasă materialului libertatea să se formuleze, să se formeze ca o lavă, ca o materie care curge și se constituie singură. Revenind acum la ceea ce discutam mai înainte, la simetrie și la ordine, recunosc că ritmicitatea, cadența proprie obiectelor mele provin dintr-o structură care mă obsedează și mă determină întotdeauna — o repet mereu, dintr-o fascinație și dintr-un farmec și dintr-o încredere. . . De fapt, la baza a tot ceea ce fac eu se află două fascinații: față de inteligența umană și față de perfecțiunea naturii. Vorbind despre instrumentul cu care lucrez, despre balamaua și despre balanța pe care le folosesc, despre actul perforării din care rezultă a anumită ritmicitate, știu că toate acestea sînt rezultatul unei funcționalități născute din inteligența umană și că ele fac aluzie la structurile unei întregi epoci dominate de tehnică. Eu preiau această funcționalitate și, din ea, construiesc. Cealaltă componentă este, să zicem, aceea a inteligenței, a perfecțiunii naturii: aripa, frunza, sămînța, tot ceea ce este în jurul nostru ne oferă această fericită structură care are, de foarte multe ori, sensul par, simetric. Foarte multe lucruri sînt simetrice prin aceste alăturări de două părți, dar ele nu sînt simetrice în sensul geometric rece, simplist și, cum spuneam adineauri, facil. . .

T.R. — *. . . pentru că ele trăiesc, se mișcă, evoluează, cresc. Poate că, din contopirea acestor două paradigme — desăvîrșirea gîndului și desăvîrșirea formelor, a mișcărilor, a creșterilor și descreșterilor naturii —, rezultă o propunere utopic-nostalgică de a reface pentru noi, cei de azi — pragmaticii, uscații, răciții oameni ai sfîrșitului de secol XX —, de a reface ceva din puterea fascinantă și copleșitoare a mitului, a ritua-*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



lului. Este impresia pe care mi-o lasă lucrările dumneavoastră, mai ales cînd ele sînt adunate laolaltă.

O.M. — Îmi convine acest început de caracterizare. . . Ce-aş putea oferi acestei lumi, altceva decît asemenea mici dereglări ale obişnuinţelor ei pragmatice?

T.R. — *Trebuie însă precizat că oferta dumneavoastră nu este arhaizantă; sînteţi pe deplin integrat epocii noastre, cu mult lăudata şi hulita sa prevalenţă a tehnologicului. În acest sens, este explicabil de ce nu*

https://biblioteca-digitala.ro

sinteţi intotdeauna un fidel supus cerinţelor lemnului: il trataţi ca pe un partener de luptă sportivă şi, din cind in cind, il infringeţi.

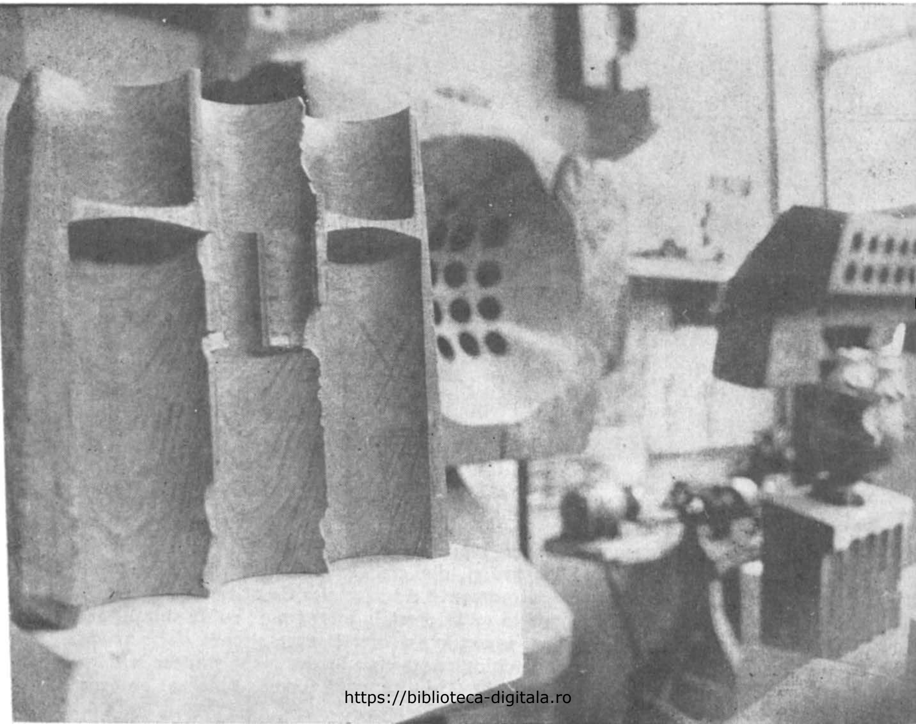
O.M. — Îl tratez şi aşa şi aşa ! Am momente cînd fericita constituire a materialului îmi vine în întîmpinare şi aproape că mi se oferă în întregime ; eu nu sînt atunci decît cel chemat să-l pună în valoare, aşa cum s-a oferit. Este altceva decît truda naşterii, a facerii, decît acele momente chinuitoare cînd încerc nu să siluiesc lemnul (pentru că niciodată nu cred că poţi face ceva siluit), ci să formez obiectul pe care

https://biblioteca-digitala.ro

îl vreau ; vreau să fie așa și nu altfel. Vă mai pot spune că lucrările mele sînt de două feluri : « cele de zi » și « cele de noapte ». Unele au o mare doză de lumină și claritate, fiind legate, dacă vreți, de un filon latin, mediteraneean, iar celelalte, o notă arhaic-nordică, mai întunecată și mai dramatică — așa sînt « himerele », unele « porți » sau unele « colivii ». Nu vreau însă niciodată să dau obiectelor mele o semnificație precisă.

T.R. — *De multe ori (și nu mă refer acum la « zboruri », la « aripi » sau la « tronuri », ci la lucrări de tipul aceleia pe care ați numit-o cîndva « radar »), ele au chiar o prezență obiectuală în sensul strict tehnologic-funcțional. Oricît ați fi de dornic să recuperați un fond arhaic de cultură și să valorificați organicitatea expresivă a lemnului, nu se putea să rămîneți străin de ceea ce aș numi folclorul planetar al epocii noastre, marcat de proiecții « science fiction », pe care le vehiculează mijloacele de comunicare în massă.*

O.M. — Cît de fascinantă este, pentru sensibilitatea cuiva îndrăgostit de perfecțiunea formelor, toată această splendidă construcție contemporană, de la cele mai



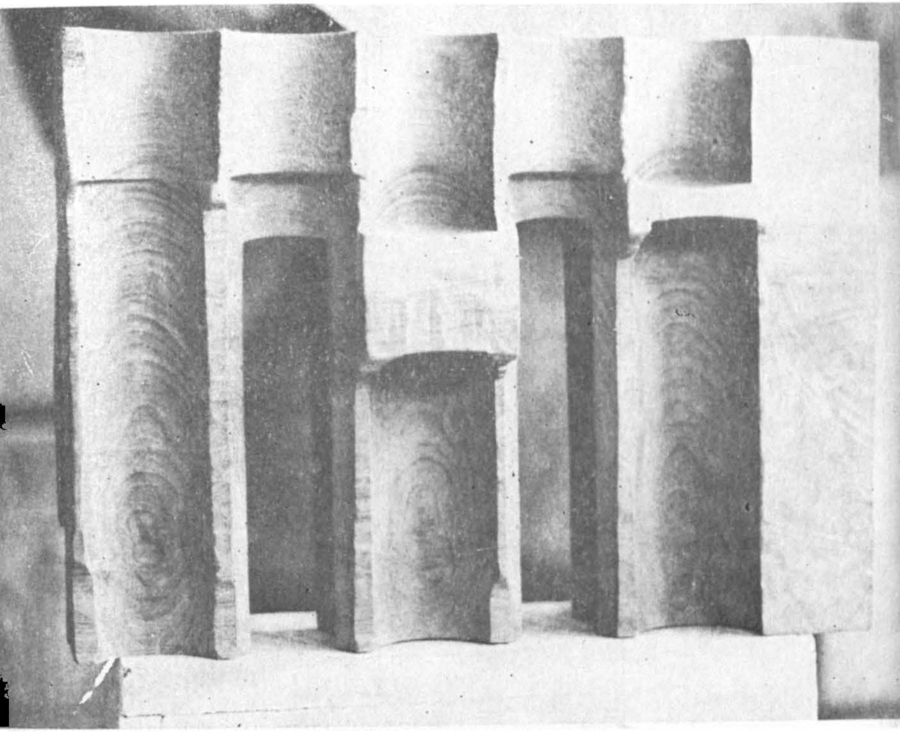
https://biblioteca-digitala.ro

simple obiecte pînă la cele mai fantastic sofisticate aparate — ar putea chiar să te complexeze, ca artist care ai acest iz arhaic în tine —, cît de perfecte, aproape sublime sînt aceste « arătări » pentru noi, cei care nu avem o formaţie tehnico-ştiinţifică ! Şi atunci, ce poţi oferi sau alătura perfecţiunii care te înconjoară — să-i opui complexul tău de artist, dornic să vii cu gingăşia şi frumuseţea, cu poezia lucrurilor? Nu, te-ai simţi cu mult depăşit de inteligenţa funcţională a inginerului. Eşti nevoit deci să te aşezi cumva alături de creatorii acestor « arătări » tehnico-fantastice.

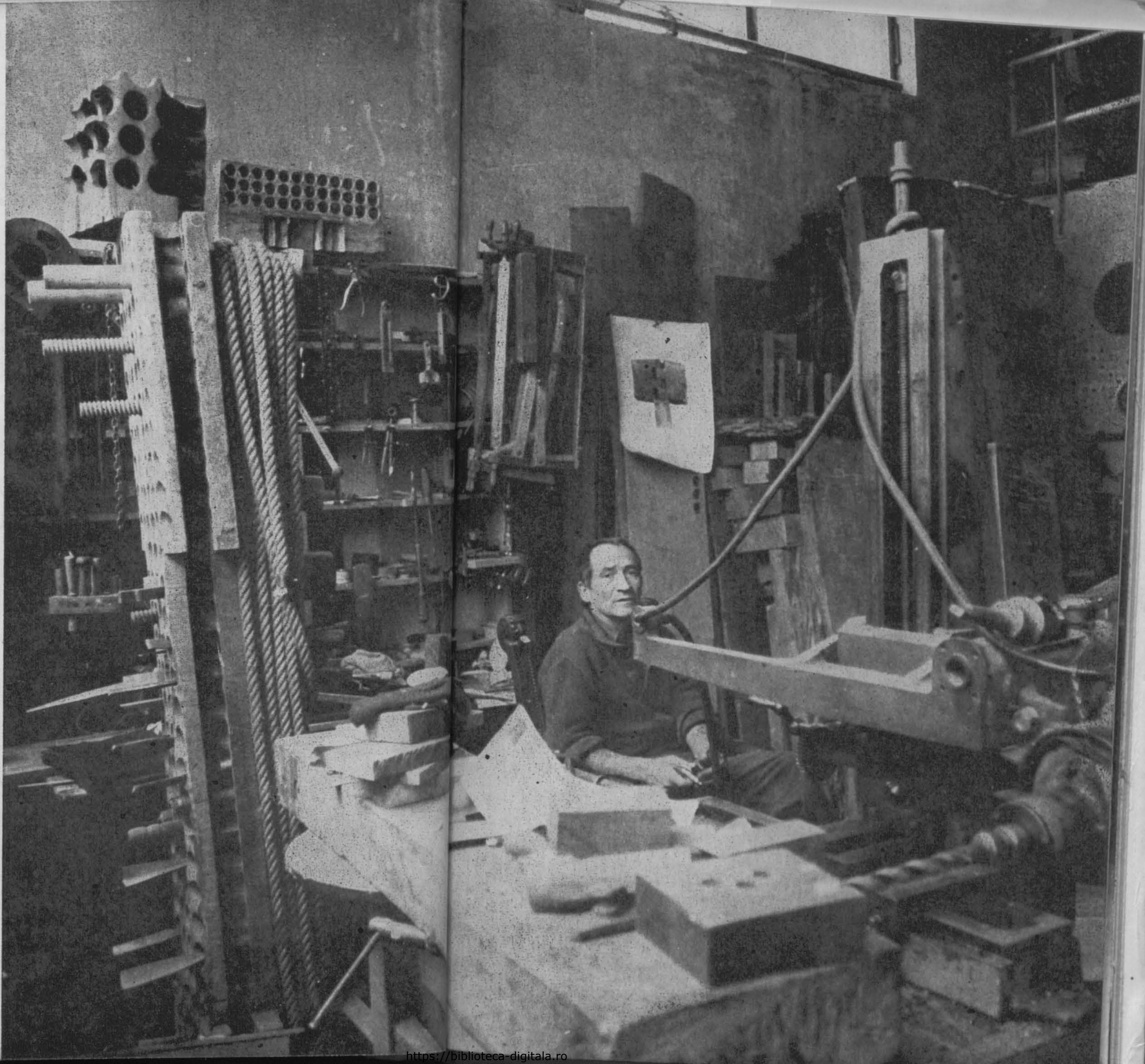
T.R. — *Perforaţiile din lucrările dumneavoastră ne pot duce cu gîndul, în mod banal aproape, la cartelele de calculator electronic, după cum ele pot semăna şi cu o scriere secretă, foarte abstractizată, ca şi cum s-ar încerca încapsularea ultra-economicoasă a unui mesaj de transmis peste timpuri sau, poate, peste lumi.*

O.M. — Aici trebuie să lăsăm la o parte ipocriziile şi pretenţiile că am putea formula întotdeauna în cuvinte ceea ce facem. Este vorba de un lucru foarte simplu : la un moment dat, într-o cadenţă a perforărilor, trebuie să înscriu un anumit număr ;

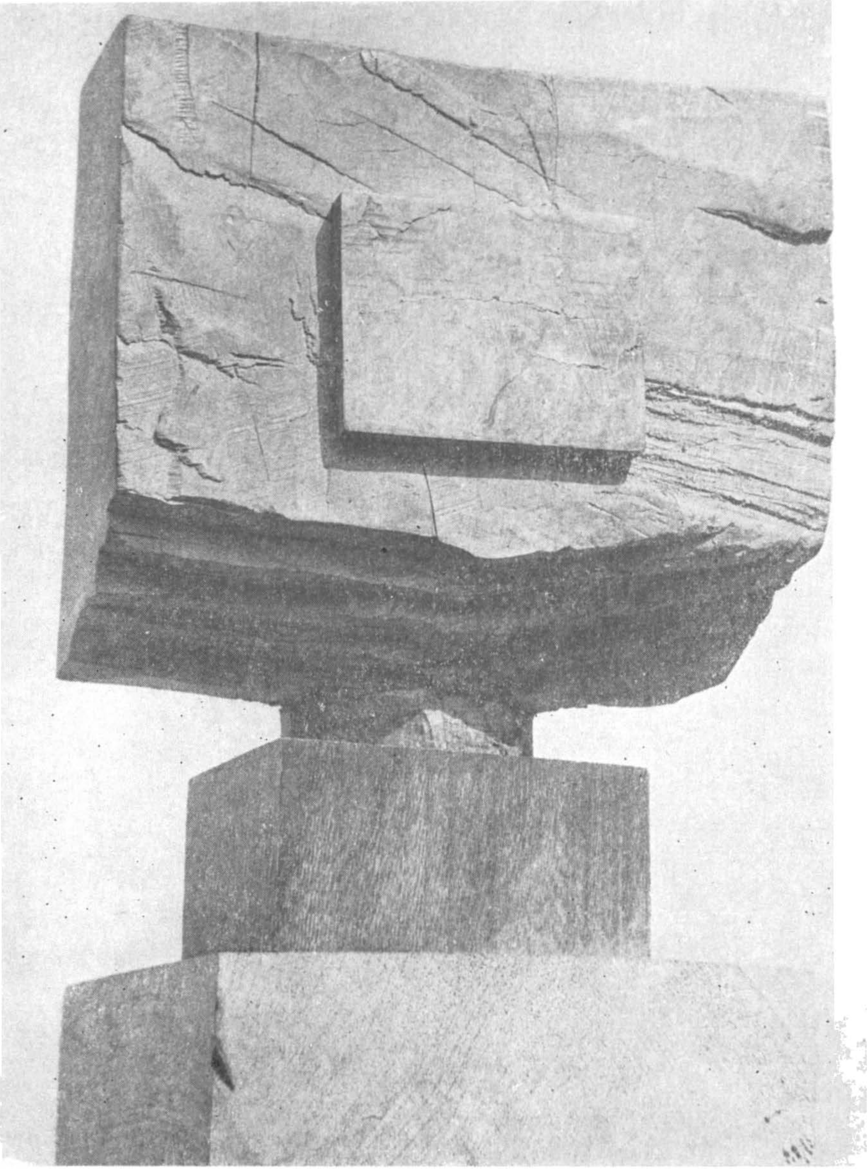
Proiect pentru poarta lui Oedip



https://biblioteca-digitala.ro

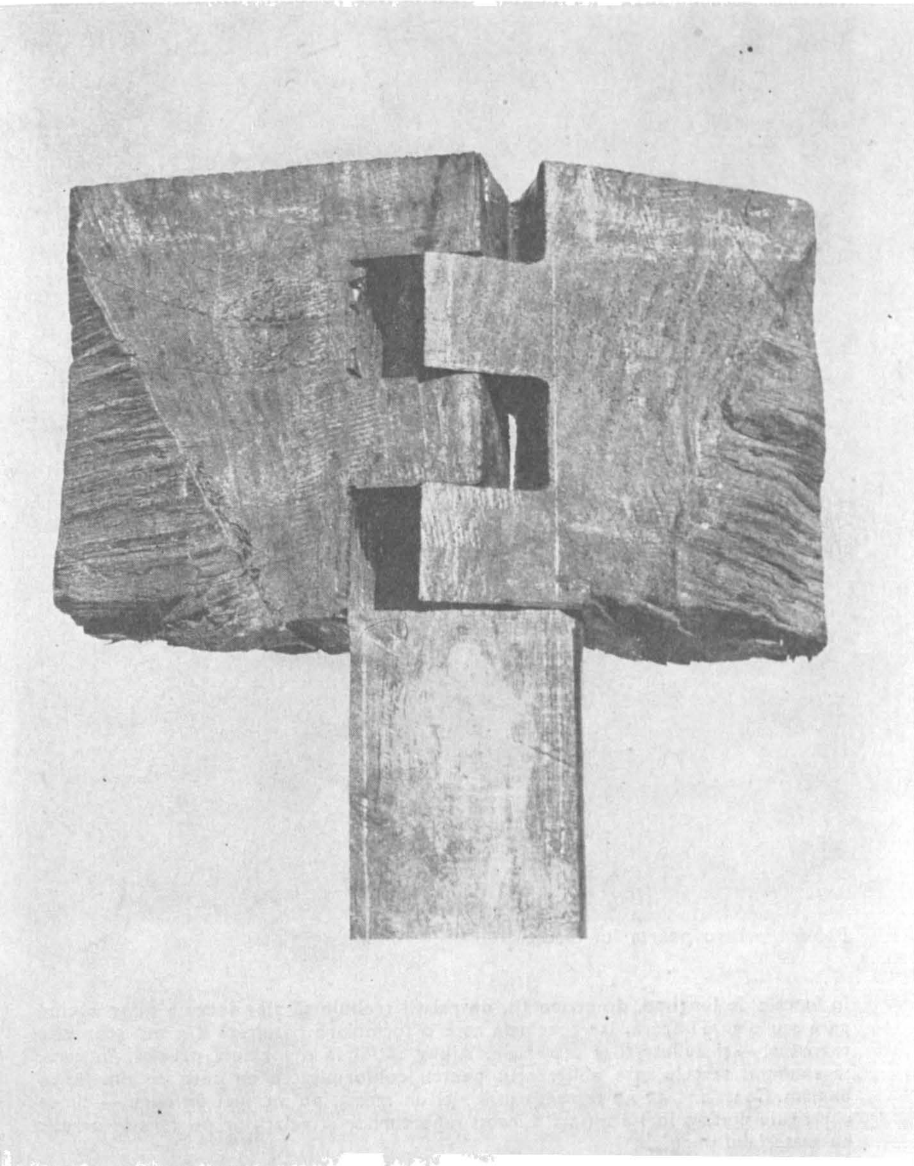


https://biblioteca-digitala.ro



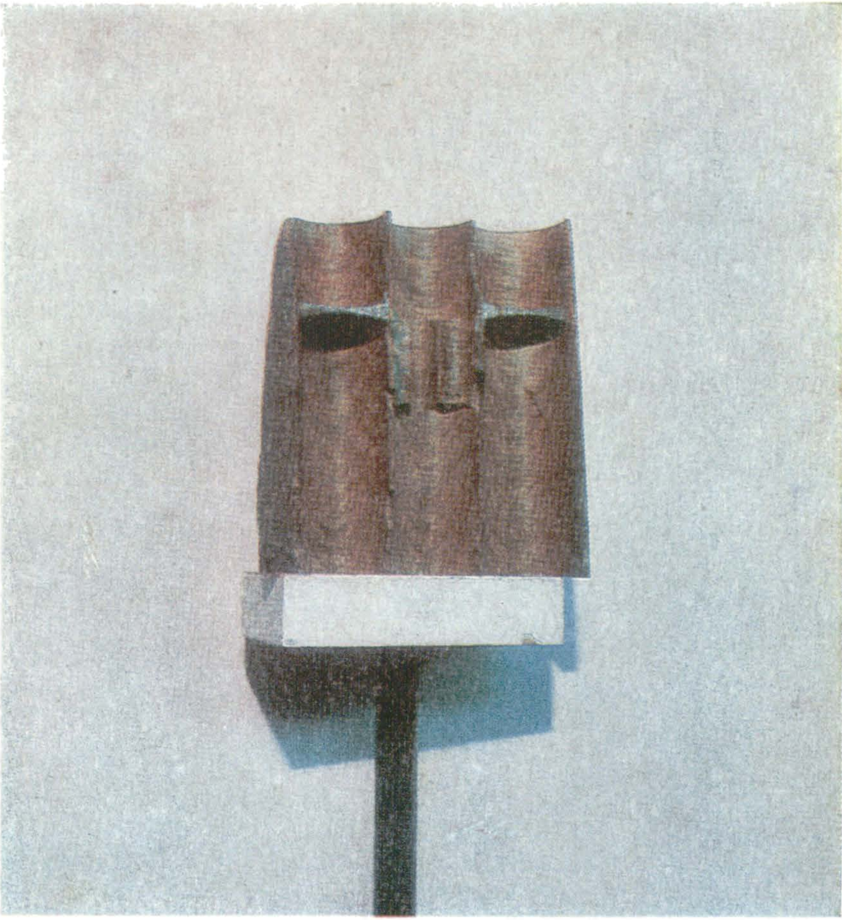
Peretele

https://biblioteca-digitala.ro



Aripi

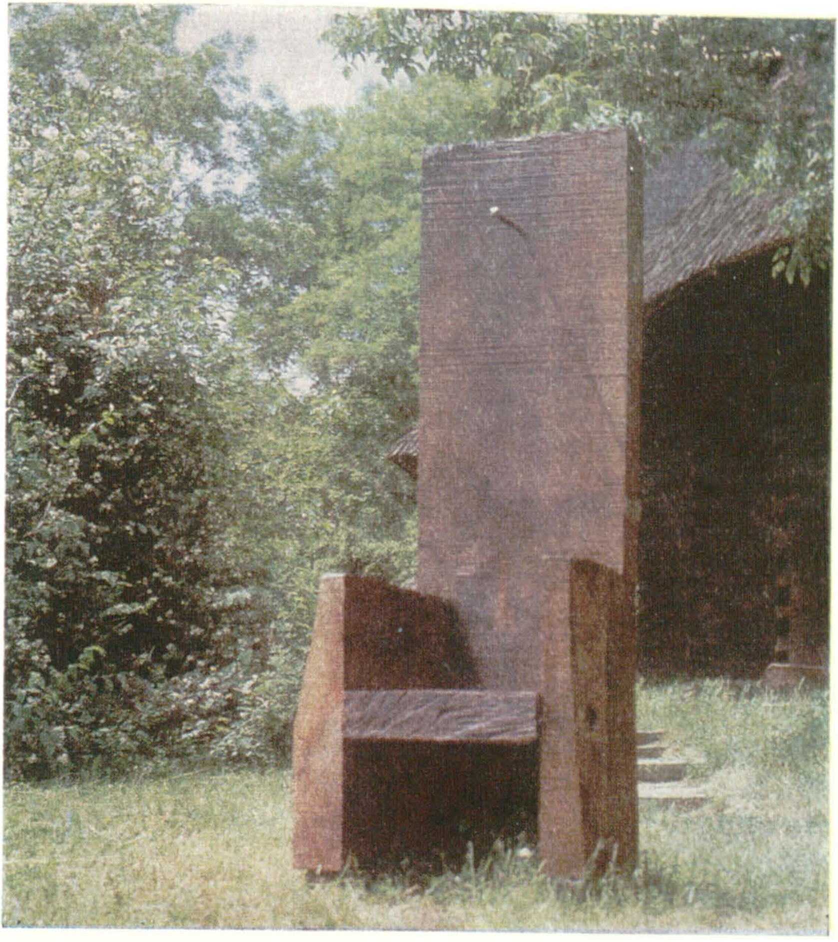
https://biblioteca-digitala.ro



Proiect pentru poarta lui Oedip

în funcţie de lungime, de proporţii, de relaţii trebuie să aleg între a pune o cifră pară sau o cifră impară, iar concluzia este o formulare rezultată din nu ştiu cîte raporturi — şi sufleteşti şi materiale. Ajung astfel la o formulă precisă, în care, să spunem, şaptele este obligatoriu pentru conformitatea cu ceea ce doresc să exprim. Conştient, eu nu transmit însă nici un mesaj, nu am nici un cifru — ele se constituie dintr-o logică intimă a înseşi raporturilor şi relaţiilor pe care le practic cu materialul meu.

https://biblioteca-digitala.ro



Tronul

T.R. — *Dacă nu constituiţi şi nu instituiţi un cifru, este posibil totuşi să participaţi la desluşirea lui, la scoaterea lui la iveală din noi înşine şi din natura înconjurătoare.*

O.M. — Iată-ne din nou ajunşi la nostalgia despre care vorbeam, opunînd ultraperfecţionării în sensul modern reminiscenţa unei lumi pline de farmec, pe care, de fapt, nu am părăsit-o, pentru că istoria şi tezaurele ne-o readuc mereu în faţă. Îi admirăm valorile şi le cultivăm, dar nu mai respirăm, nu mai trăim efectiv cu ele.

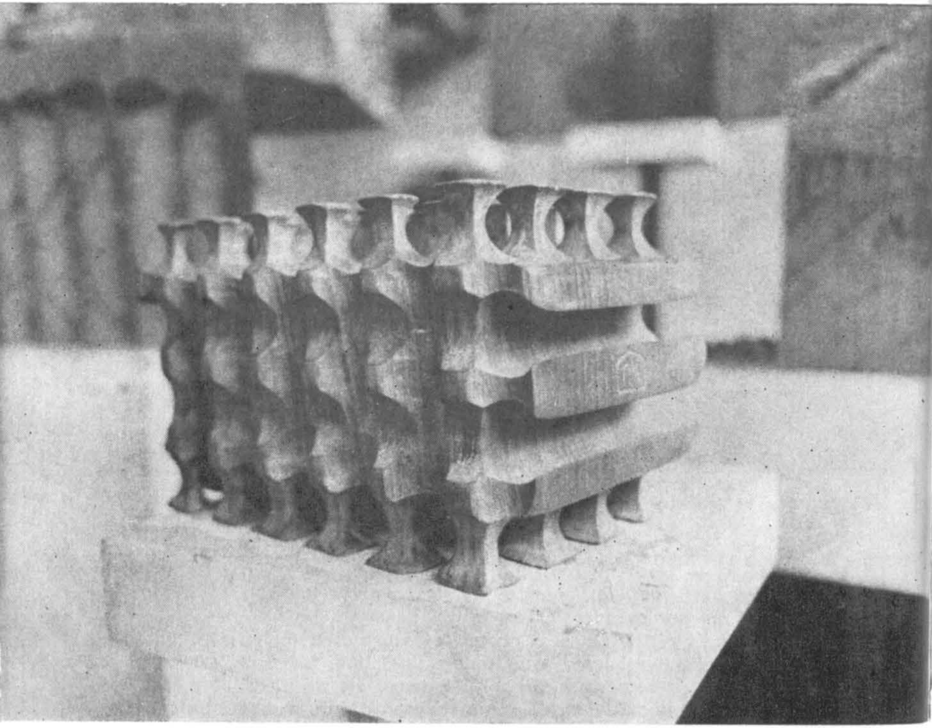
https://biblioteca-digitala.ro

Sînt nişte fosile, să zicem, ale spiritului nostru. Nevrînd să mai spun lucrurilor pe nume în mod declarativ, aşa cum le spuneau frumoasele şi, în fond, depăşitele opere de artă care preamăreau un act, o idee sau un personaj, eu nu încerc altceva decît să am un aport în această evoluţie a obiectelor, a mentalităţilor, judecăţilor şi relaţiilor umane ; la fel ca şi un om de ştiinţă, doresc să am aportul meu, fie el cît de mic, în evoluţia lucrurilor.

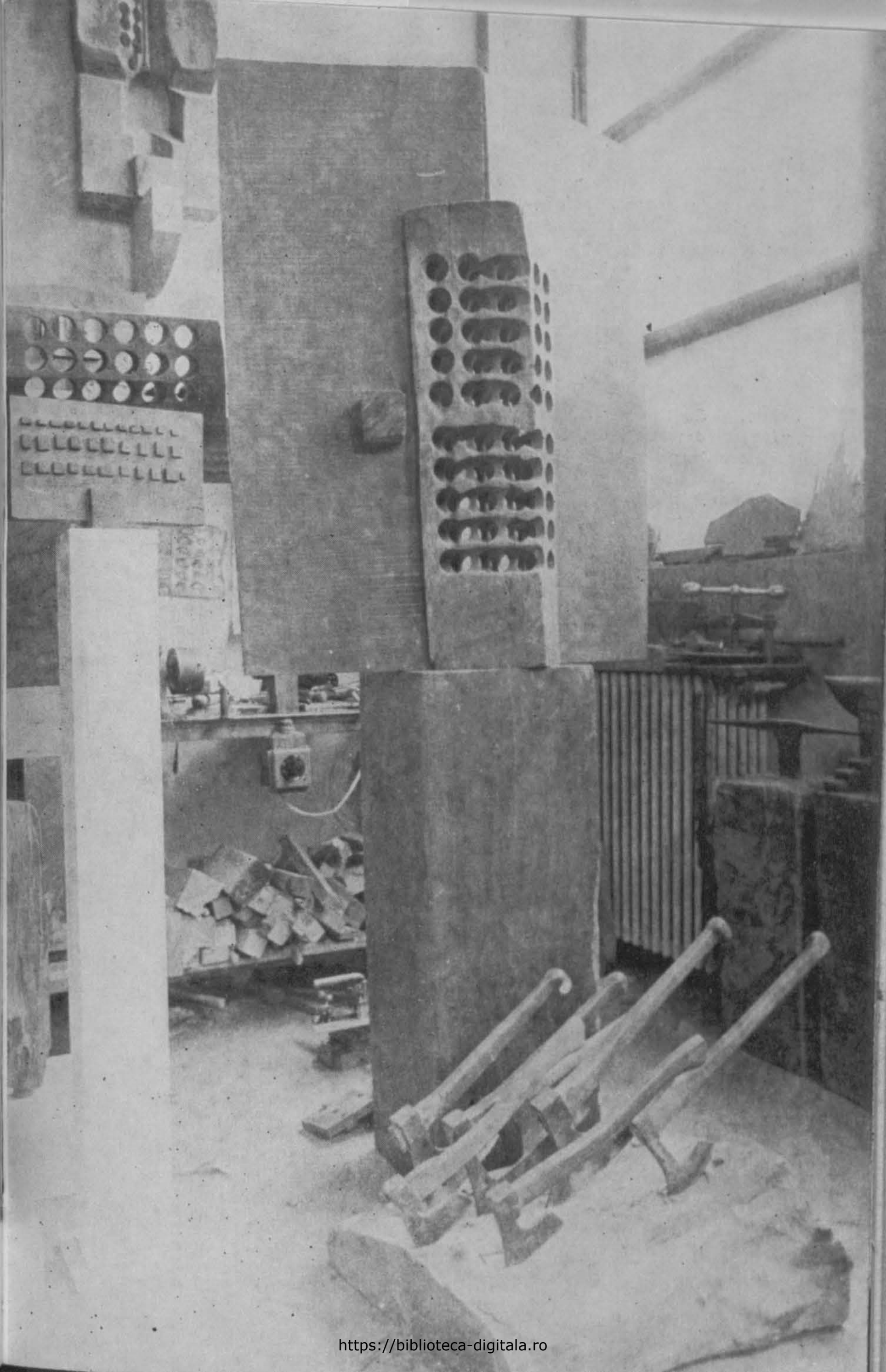
T.R. — *Mi-aţi vorbit cu gravitate despre meseria dumneavoastră şi cu emoţie despre ceea ce vă animă în fasonarea şi asamblarea acestor obiecte. Nu pot totuşi să nu remarc spiritul juvenil, îndrăzneţ şi întreprinzător ce răzbate din ele. Nu ştiu dacă prevalează seninătatea sau înnegurarea, dar am impresia că nu cădeţi niciodată în capcanele unei exprimări crispate, pretenţioase, peremptorii. . .*

O.M. — Gravitatea înseamnă şi dăruire şi o mare încredere în meserie, dar trebuie să vă mărturisesc că m-am cam speriat cînd aţi început să-mi spuneţi că

Falanga macedonică



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

aş fi foarte grav, pentru că a fi mereu serios şi încruntat este, după părerea mea, o notă destul de diletant profesională. Din cultură şi din mentalitate, nu vreau să fiu încruntat şi crispat. Prefer capacitatea de aventură, de a fugi de la un capăt la altul al gîndului, al obiectului tău, al lumii tale. Avem nevoie, ca de aer, de seninătate şi destindere, de o permanentă deschidere în faţa obiectului, a materialului.

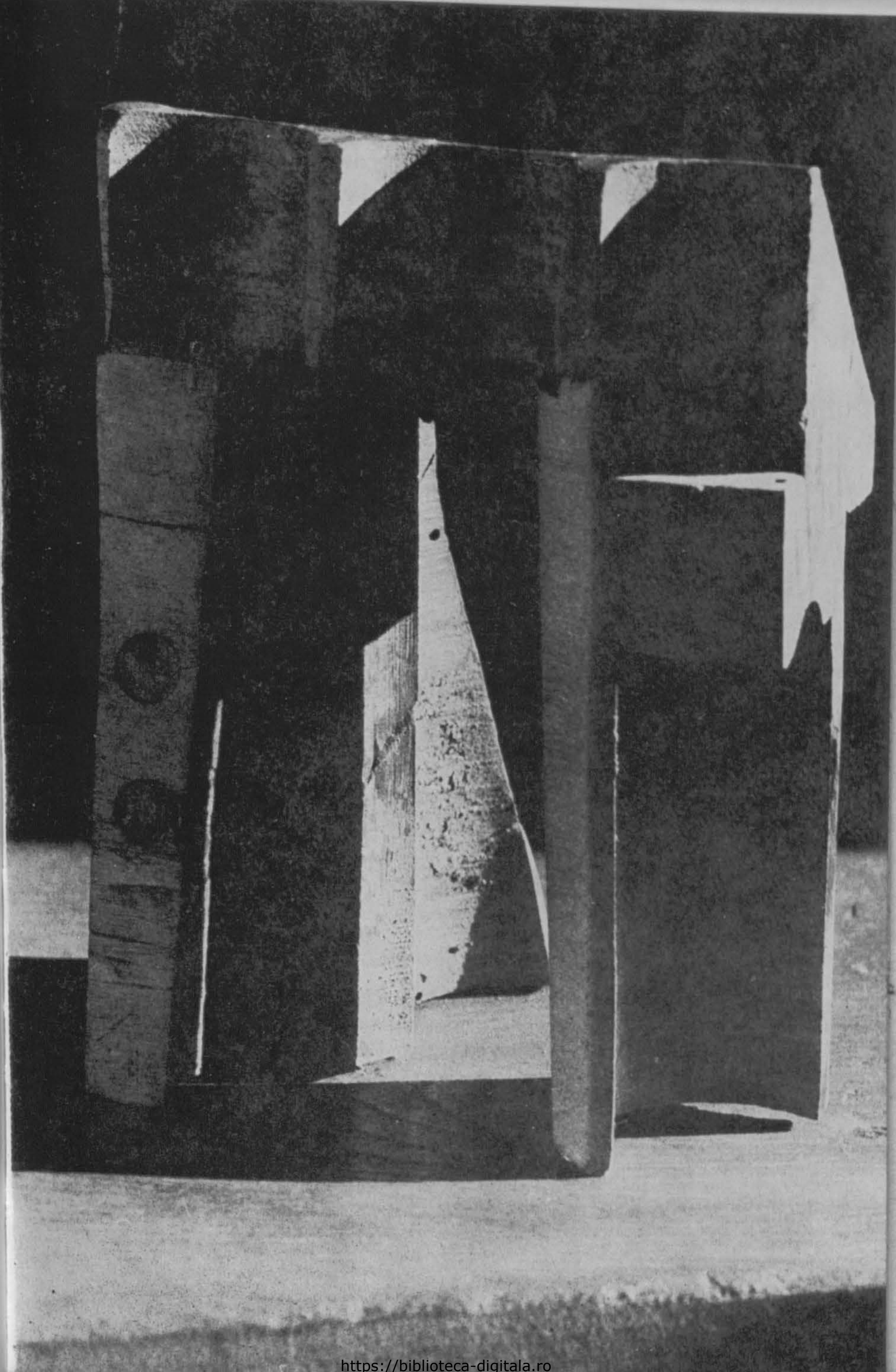
T.R. — *Prin sugestiile depărtat figurative pe care le mai oferă cîteodată, sculpturile dumneavoastră sînt, cele mai multe dintre ele, pieptoase şi înaripate, ele străpung fluidul ca nişte carene de corabie, comunică unele cu altele şi cu cel care le priveşte, ispitit să le dea înconjur şi, în acelaşi timp, comunică, prin intruziunile cadenţate ale golului, cu spaţiul.*

O.M. — Cu cîţiva ani în urmă, văzîndu-mi un obiect într-o expoziţie de artă românească deschisă la Paris, Mircea Eliade îmi spunea (ce compliment extraordinar !) : « Dragul meu, eşti pe o cale foarte bună, pentru că, vezi, dacă lucrurile lui Brâncuşi radiau lumina, dumneata vrei să introduci lumina în material ». A introduce lumina în material, a fi seninul, deschisul, luminosul din noi — e foarte mult ! Pentru mine este o fericire să cultiv această modalitate, este minunat că lucrul meu poate purta un asemenea semn de comunicare şi de civilitate.

FOTOGRAFIILE ACESTUI GRUPAJ
realizate de
MIHAI OROVEANU şi ŞTEFAN MAITEC

Poartă ▶

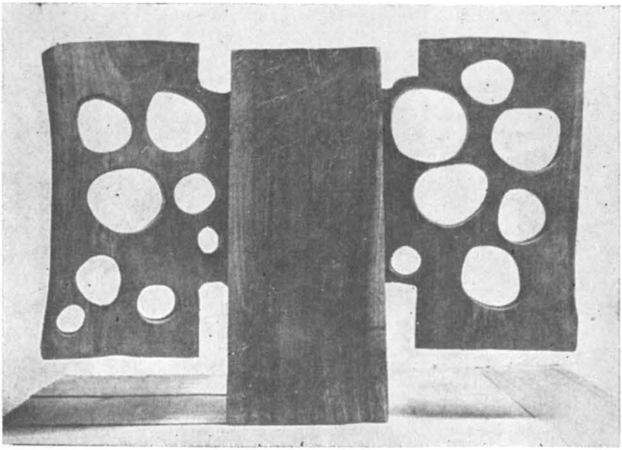
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

BARBU BREZIANU

Admirabilul domn Ede

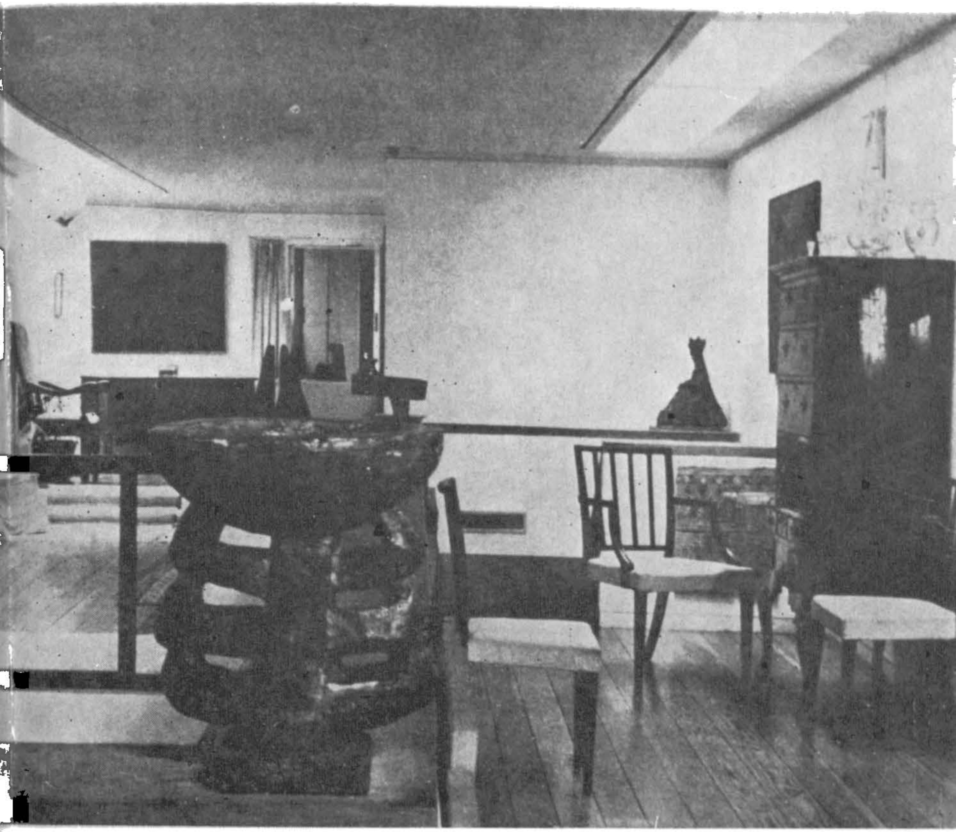


Ovidiu Maitec: *Poarta* —
în decorul sobru al colecției adunate de Jim Ede

Coborîtor al unei stirpe scoțiene, domnul H. S. Ede pare a întruchipa cu discreție lipsa de trufie pentru tot ceea ce a realizat cu simplitate și dăruire de sine: un întreg și adevărat Muzeu, unde artele plastice, muzica și poezia sînt la ele acasă într-o confortabilă ambianță familiară. Locul se numește « The Kettle's Yard » și aparține Universității din Cambridge.

Bunului gust nativ al lui H. S. Ede i se va adăuga experiența muzeală dobîndită între 1921 și 1933, cînd « în calitate de adjunct de director » el a funcționat la Tate Gallery. Au mai fost și anii cînd a putut poposi prin atelierele tuturor fruntașilor Școlii Parisului — de la Picasso pînă la Brâncuși.

https://biblioteca-digitala.ro



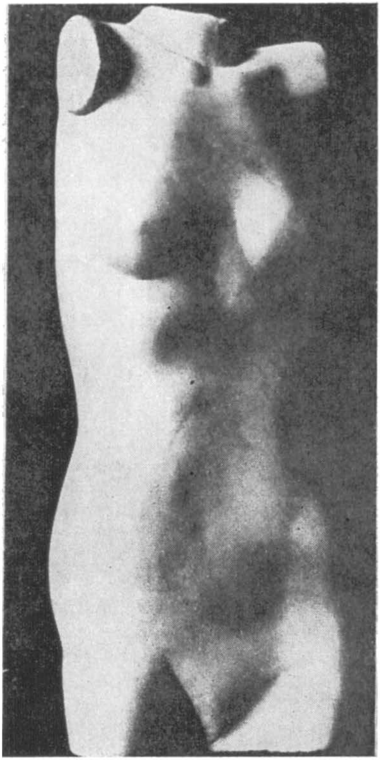
Gaudier-Brzeska: *Ornament de grădină*

Atunci, între sculptorul român şi Jim Ede s-a înfiripat o bună prietenie; astfel, în 1924 Brâncuşi a vrut să-i dăruiască *Negresa Blondă*, dar vizitatorul s-a sfiit s-o primească; apoi, pentru un preţ simbolic i s-a oferit lucrarea numită *Peştele de aur* cu care a plecat bucuros, instalîndu-l în biroul său de la Tate Gallery. Aci s-a ivit un alt admirator entuziast, în persoana faimosului « Erou al Arabiei » colonelul Lawrence care adesea venea nu numai pentru a-l întîlni pe H. S. Ede, dar şi pentru « a se desfăta » privind minunatul *Peşte de aur*.

În septembrie 1925, însuşi autorul operei descinde la Londra pentru a participa la « Exhibition of the Tri-National Art » deschisă la New Chenil Gallery. Iar în

https://biblioteca-digitala.ro

Kettle's Yard: *Prometeul* lui C. Brâncuși, dimineața ▶



Gaudier-Brzeska: *Torso*, din colecția Victoria and Albert Museum

1928, și mai tîrziu, sculptorul (atît de avar cu scrisul) îi va adresa mai multe misive dintre care una, în ajun de Crăciun 1933 — în semn de mare amiciție — sfîrșea cu dubla ideogramă a *Sărutului*.

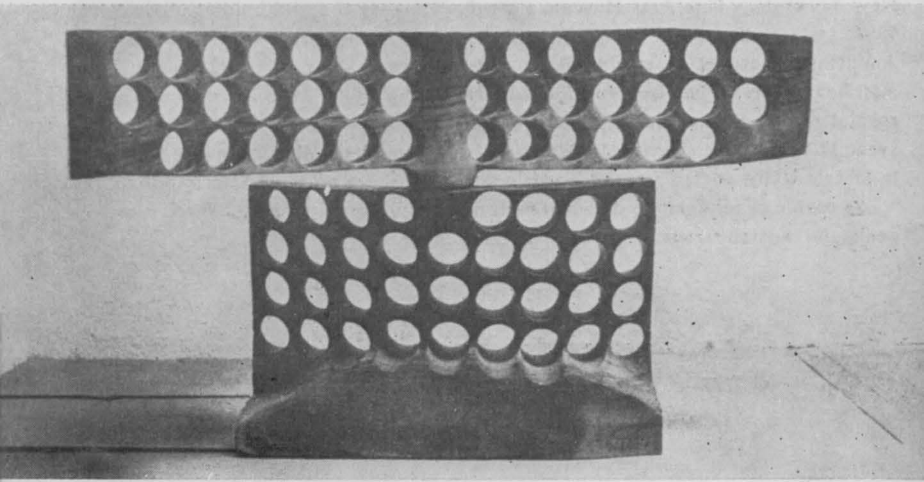
Colecția de artă a destinatarului britanic — ce număra opere de Henri Gaudier-Brzeska (120), Ben Nicholson (44), Henry Moore (2), Barbara Hepworth (2), Naum Gabo (2), Max Ernst, Miro, Larionov, Marino Marini ș-a. — se va mai îmbogăți cu *Prometeul* în ciment negru, și un desen al lui Brâncuși.

Cît despre *The Golden Fish* — după ce a figurat în 1936 la « The International Surrealist Exhibition » de la New Burlington Gallery — va fi cumpărat, la recomandarea lui James Johnson Sweeney (fostul director al Muzeului S.R. Guggenheim din

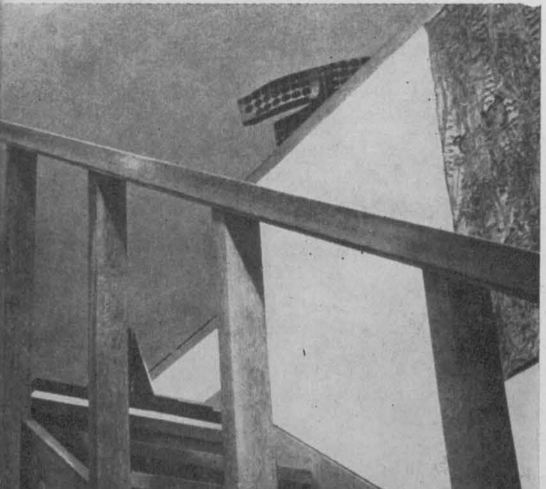
https://biblioteca-digitala.ro

New York) de « Fine Arts Museum » din Boston — la o cotă fabuloasă pentru anul 1957: treizeci de mii de dolari. Era chiar anul cînd sculptorul s-a săvîrşit din viaţă. Amintindu-şi atunci de mărinimia cu care îi fusese aproape dăruită opera acum înstrăinată — H. S. Ede face, în 1966, admirabilul gest de a institui în memoria sculptorului român o bursă denumită « *The Kettle's Yard Brancusi Travel Fund* », din care aveau să beneficieze cîteva zeci de studenţi ai Universităţii din Cambridge, vizitatori în Statele Unite pentru a studia operele lui Brâncuşi din muzeele americane.

Se cuvine să subliniem o dată mai mult nobila, neobişnuita ofrandă întru cinstirea genialului nostru artist.



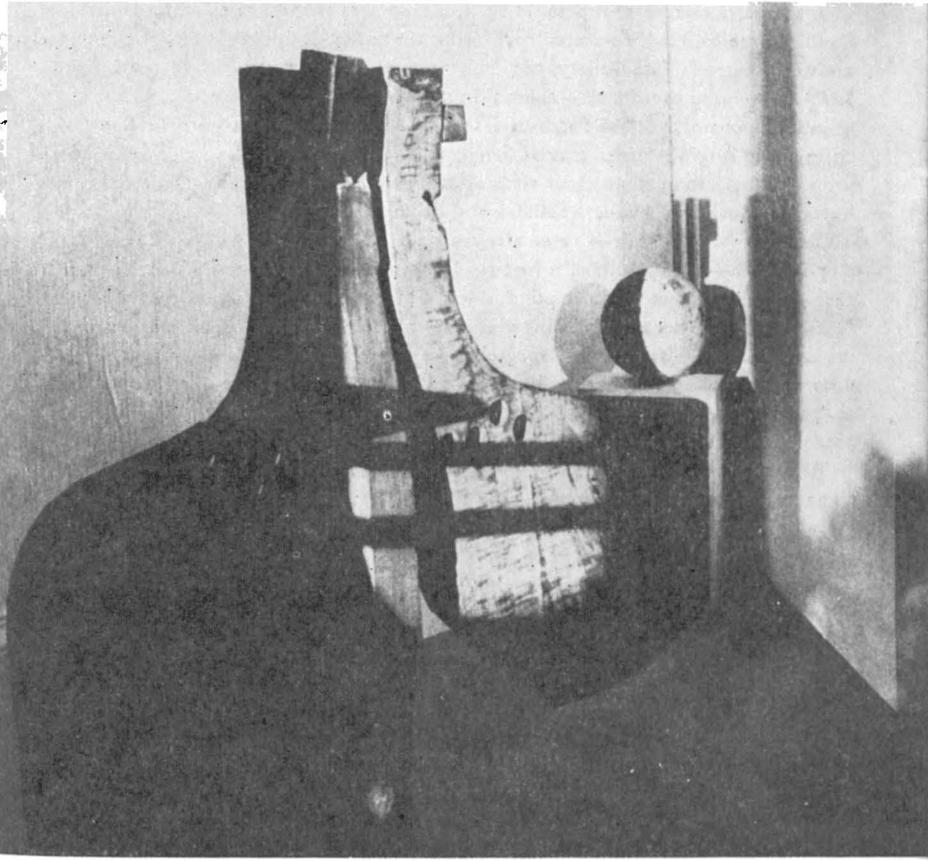
Radar II



Kettle's Yard: Scară de lemn, privegheată de «*Radarul*» lui Ovidiu Maitec; în prim plan, o pictură javaneză pe pînză, reprezentînd cerul și iadul.

https://biblioteca-digitala.ro

Ovidiu Maitec: Îngerii



https://biblioteca-digitala.ro

Mai tîrziu, în 1970, H. S. Ede aducea în mod spontan un alt omagiu unui sculptor român contemporan. Aflînd că la Edinburgh se desfăşoară un Festival de artă românească, s-a dus să vadă atît spectacolul lui Liviu Ciulei, cît, mai ales, expoziţia de artă plastică deschisă în Galeriile Richard Demarco; şi atunci — veteranul « Resident Foundator », descoperind cu surprindere şi încîntare sculpturile în lemn ale lui Ovidiu Maitec, a luat iniţiativa deschiderii unei expoziţii cu lucrările acestuia în muzeul de la Cambridge — expoziţie care efectiv are loc în octombrie-noiembrie 1973; apoi, la sugestia şi cu tot sprijinul domnului Ede, ea va fi itinerată la Edinburgh şi Liverpool; dar, mai mult încă, el cumpără şi face să i se cumpere cîteva lucrări *(Poarta Fluturilor, Radar, Cub, Îngerii)*, străduindu-se ca una dintre sculpturi să fie achiziţionată nu numai de Kettle's Yard Museum, dar şi de Tate Gallery.

Într-o mică măsură se repeta, în 1974, întîmplarea petrecută cu sculptorul Henri Gaudier-Brzeska, cînd, cu acelaşi cordial entuziasm, H. S. Ede a luptat ca sculpturile acestuia să intre la Tate Gallery, ca şi în patrimoniul altor muzee din Marea Britanie, S.U.A. şi — lucru paradoxal — chiar şi în muzee din Franţa unde opera lui era total ignorată de compatrioţii săi; aceasta datorîndu-se, poate, şi faptului că după ce trăise cîţiva ani în Anglia, artistul murise foarte timpuriu, la numai 24 de ani, pe front, în primul război mondial ale cărui victime fuseseră şi Charles Péguy, Alain Fournier, Raymond Duchamp-Villon, Apollinaire şi atîţia alţii . . .

Datorită lui H. S. Ede — autor a numeroase articole şi a două cărţi despre Gaudier Brzeska — cel dat uitării a fost readus în circuitul artistic. Criticii francezi îl descoperiseră într-un tîrziu, plasîndu-l « sub pecetea lui Brâncuşi » (cum constata Philippe Dejean), sau afirmînd că « dacă ar fi trăit ar fi fost fără îndoială un Brâncuşi, un Zadkin . . . » — cum scria Georges Charensol. Tot H. S. Ede a fost cel care l-a determinat pe Ken Russel să realizeze un admirabil film inspirat din viaţa şi opera sculptorului francez care, fără bătălia dusă de acest inimos « manager », ar fi rămas, poate, cu desăvîrşire dat uitării.

Rememorînd aceste puţine fapte de cultură, ne întrebăm oare cîte altele, neştiute, nu va mai fi făcut acest om de bine, ale cărui împliniri pot fi acum văzute în frumoasa carte de citire a unei vieţi exemplare, în frumoasa monografie consacrată istoriei ctitoriei sale.

https://biblioteca-digitala.ro

FOILETON
Secolul 20

HÉLÈNE PARMELIN

Călătorie în tărîmul PICASSO

https://biblioteca-digitala.ro

. . . Ce-mi plăcea îndeosebi în lungile-mi peregrinări din tărîmul Picasso era faptul că viziunea mea cea mai acută asupra pictorului şi a picturii se aşeza, totdeauna, în plin soare.

În faţada casei sale din Mougins, pe care Picasso o botezase Notre-Dame-de-Vie, există o firidă. Închipuiţi-vă că aveţi aripi de pescăruş. Sau de înger. Plutiţi deasupra unui pîlc de măslini uriaşi, lăsînd în urmă peisajul, la înălţimea etajului al doilea. Intraţi în casă prin această deschidere pătrată, unde zidul se întrerupe spre a face loc unui balcon. Este mica terasă a lui Picasso.

Această exiguă terasă va rămîne mereu în amintirea mea, cu grilajul ei din fier

https://biblioteca-digitala.ro

Pablo PICASSO: Capete de profil, 1932, Boisgelup,

forjat, cu nebuneasca-i mantie de ierburi, de begonii în floare, — potire galbene clătinîndu-se pe verdele ultra-verde al frunzişului.

Dincolo de balustradă, orizontul întreg se mistuie în flăcări de soare. Ai privilegiul înălţimii, poţi contempla măslinii drept în creştet. Colina din Mougins se ridică în faţă. Clădirile de la orizont, oricît de hidoase ni se arată de aproape, din depărtare par a fi — spune Picasso generos — nişte catedrale ale timpului nostru. În zare, o întindere convexă, din metal încălzit la alb, care îţi arde privirea. Soarele cu dogoarea-i nemiloasă, cigalele în delir, această nevăzută mantie de flăcări insensate, sub care natura toată vibrează şi aerul palpită. E arşiţa de foc, nebună şi binecuvîntată, a verii.

https://biblioteca-digitala.ro

Cînd am plecat din Sanary, cîinii aveau înfățișarea de *gisants*, prăbușiți pe pietre, cu fălcile căscate și coastele bătînd. O șosea ce huia de căldură, tot soiul de zăluzi, lipiți de mușamaua scaunelor și săgetînd prin arșița înăbușitoare, cu marea la capătul gîndurilor și nervii sfîrîind. Iar dacă încercai să te oprești o clipă, te pomeneai de-a dreptul în gură de cuptor.

Noi, gata să înfruntăm, ca deobicei, orice stihii dezlănțuite de ceruri sau de oameni, goneam spre locul sărbătorii. Drept către Notre-Dame-de-Vie, în balansul virajelor, printre colinele negre de incendii, în peisajul știut pe de rost și mereu înnoit. Sărbătoarea, bucuria, neliniștea. Neliniștea cea mai acută și bucuria cea mai intensă. De nu ne-ar tulbura-o nimeni ! Nici nechemați și nici vești nechemate. Lumea, așa cum este ea, să ne îngăduie această zi sau acest șir de zile. Să ne îngăduie căldura prieteniei, bucuria adîncă a picturii, disputa și înfruntarea neîncetată, dansul cuvintelor și al ideilor dezlănțuite, și sîntem gata să plătim, apoi, oricît de scump.

Mica terasă e săpată în sufletul meu. Cu bîzîitul ei de bondari. O enclavă secretă în fața casei, un buzunar. Cu două uși. Una ce dă spre « micul salon » al Jacquelinei — iatacul ei, minusculul ei teritoriu —, cu *Picasso*-urile dedicate ei, cu muzica și cărțile care-i aparțin numai ei. Și cu un fotoliu albastru. În față, terasa cu frunzișul, balconul, și nemărginirea peisajului.

A doua deschidere în terasă: ușa unei alte încăperi. Unde lucrează Picasso. Plină de pînze terminate sau în lucru. Odaia aceasta a lui Picasso e ascunsă îndărătul celui de al treilea zid.

Acest rectangul deschis către cer și către vidul imens al peisajului a constituit un loc de pictură privilegiat. Aplecîndu-te puțin, vedeai *L'Homme au mouton*, care făcea de strajă în fața sălii cu sculpturi aflate la subsol. Iar sub măslini, între bănci, doi cîini de plumb, bătrîni de patru veacuri, dăruiți de Jacqueline lui Picasso. Se află acum în camera de gardă a castelului Vauvenargues, unde trupul lui Picasso s-a odihnit o noapte înainte de a fi fost așezat în mormînt.

La sosire, înainte de toate, prînzeam. Picasso își făcea apoi siesta în dormitorul său. Pignon, unde se nimerea. Pe patul din odaia lui. Pe divanul de la intrare. Sau pe bancheta dintre cei doi cîini : eu îl vegheam de sus, de teamă să nu se răstoarne, prin somn, din echilibrul lui precar. . . La cel mai mic gest îngrijorător, scoteam un strigăt pentru a-l trezi. . . Dar el dormea « neîntors » — după expresia Jacquelinei —, între cîinii de plumb. În vremea asta, Jacqueline și cu mine jucam rolul « Femeilor din Alger ».

Mai tîrziu, lansam ideea de a ne duce să vedem pînzele pe care Picasso, ca de obicei, avea un chef nebun și n-avea nici un chef să ni le arate. Și, tot ca de obicei, după îndelungi tergiversări, Pignon sfîrșea prin a spune: « Mergem ? » Și porneam.

Așezam pînzele în picioare, sprijinite de zidul micii terase. În plin soare. Și lîngă balustrada balconului. Peste tot. Straniu, magnific loc de expunere, — mica terasă dogorîtoare, cu bîzîitu-i de bondari, cu arșița brumată care făcea să vibreze peisajul, iar pictura, în picioare, în fața privirilor noastre.

Privim întîi fără a rosti o vorbă. Și apoi adăugăm o altă pînză, o alta, și încă una. Și, iată, se ivesc surprize, se conturează preferințe, se nasc întrebări, anume pînze se înverșunează în a le înlătura pe celelalte. Căutăm una care fusese pusă de-o parte. Încep să apară favorite. Unele încep să fie aduse în față. « Iată alesele », spune Jacqueline. Se aștern tăceri prelungi și fiecare se închide în sine cu propriile-i gînduri. Din cînd în cînd țîșnesc jerbe de idei. Controversate. În jurul și în miezul pînzelor.

Pictura își creează climatul, conivențele ei, și rămîne intangibilă în centrul cercului care o înconjoară. Gîndirea-pictură are și ea o formă. Întocmai ca pictura, nu se slujește de cuvinte. Încearcă să împrumute unduirile șarpelui, pentru a se lipi mai

https://biblioteca-digitala.ro

bine de tot ceea ce vede, sau stăruința ploii pentru a se strecura. Iar odată înlăuntru, își reia mijloacele proprii și se ridică din nou în picioare...

Aș fi dorit ca toate aceste clipe privilegiate să emită unde creatoare. Ca ideile să roiască în jur. Să se rostească lucruri esențiale. Le-aș povesti apoi mai lesne. Iar Picasso ar născoci formule care să fie suspendate pe frontoanele muzeelor...

Domnește un climat cu totul special, care ne absoarbe, ne eliberează de orice gînd străin, de orice afirmație dinainte pregătită, de orice *a priori*. Cînd există cu adevărat exaltarea picturii, ea zboară atît de bine singură, lucrează atît de profund asupra tuturor problemelor ivite, încît nu are cîtuși de puțin nevoie să-și mai plătească mica vamă de complimente ori de rezervă, pentru a putea pătrunde pe oricare dintre autostrăzile tăcerii. Nu sîntem nici admiratori și nici judecători. Sîntem locuitori ai picturii.

Soarele pătrunde înlăuntrul pînzelor, pictînd, el, alte pînze. Bondarii îmi fac frică. Picasso intră și iese neîncetat prin mica ușă a camerei-atelier. Pignon duce și aduce pînze. Expoziția continuă.

În cele din urmă, cîteva pînze rămîn în picioare deasupra celorlalte, care se află doborîte la pămînt. Acestea sînt biruitoarele.

În ultimii ani, se petrece un fenomen neobișnuit. Ca și cum pînzele s-ar preschimba în altceva. Din ce în ce mai mult, privindu-le, se vorbește despre ele nu ca despre tablouri, ci ca despre realități. Personajele-picturi precumpănesc asupra picturii. Sînt pînze și, în același timp, tind să devină ele înseși. Ne privesc și se comportă « de parcă ar sta așezate în fața noastră în metrou », spune Jacqueline.

Conversația alunecă fără să ne dăm seama. Pictura se joacă de-a Pygmalion. Picasso începe să-și comenteze făpturile ca atare. Ne vorbește despre trăsăturile de caracter pe care le-a descoperit în ele, în vreme ce picta. Și despre acelea pe care le descoperă acum. Personajele care ne privesc au bizarerii de comportament, răutăți neprevăzute, naivități sau intelectualisme. Toate aceste tablouri, care sînt personaje, devin vizitatori inumerabili. Facem cunoștință. Ultimele pînze ale lui Picasso sporesc în caracter uman, în expresivitate umană. Se inserează tot mai mult în realitate. Pe măsură ce pictura devine tot mai intens pictură, ea se eliberează mai decis, atinge mai marcat realitatea.

Am devenit brusc numeroși în acest mic spațiu solar. Soarele îți arde tălpile. Aerul îți arde chipul. Cerul îți arde privirea. Ne întrecem în a descoperi pricinile și rosturile acestor interlocutori valabili în care s-au preschimbat acum personajele pictate. Devenite făpturi de o extremă complexitate umană. Ca să nu mai vorbim despre un anume dezacord în privința surghiuniților. Fiecare din noi — inclusiv Picasso — are pînza pentru care pledează. El, spunînd: « Și, totuși, vă asigur că tabloul pe care l-ați dat la o parte nu era *chiar așa de rău*... »

Ne jucăm cu toate aceste personaje nou-născute, de parcă ar fi zămisliri omenești. Le găsim inteligente, convenționale sau pretențioase. « Asta își dă aere, spune Picasso; dar, dacă stai să te uiți mai bine, are și pentru ce. » Sau: « Asta cugetă, meditează. Dar, totuși, e nițel ștrengară. » Sau: « Celălalt, uite, caută să dezlege un mister. »

În anii din urmă — cei ai pînzelor de la Avignon —, Picasso vorbește adesea despre o direcție subiacentă căutărilor sale, într-un sens tot mai apropiat de realitate. Pînza trebuie să devină astfel « adevărată », « încît să nu se mai vadă deosebirea față de realitate, spune el. Să devină firească. »

Era foarte satisfăcut că pictorii abandonează din ce în ce mai mult « arta abstractă », sau, cel puțin, direcția abstractă. Dar nu-l interesa de fel nici « cealaltă extremă », cum îi plăcea să spună. Tot ce era hiper-realism, fotografie transformată în pictură, montaj, pictură—copie minuțioasă, realism traficat nu-l pasiona mai

mult decît « non-arta » sau ceea ce obişnuieşte să se numească astfel. Realitatea la care visa el se afla în altă parte, însă totdeauna în pictură, mai picturală decît însăşi pictura, şi mai imaginară decît imaginaţia însăşi.

Formidabil ar fi — spune el — ca, folosind toate resursele pe care le oferă libertatea, să poţi picta o pînză în aşa fel, încît să se incorporeze realităţii. « Să nu faci deosebirea între o femeie aşezată pe un scaun şi tabloul acestei femei. » Contrariul unei fotografii . . . O pictură care ar conţine femeia aceasta pe de-a-ntregul şi care n-ar semăna cu nimic din ce ştim. Dar « oamenii, văzînd-o, i-ar spune ,,bună ziua, doamnă'' . . . » Pictura trebuie să poată ajunge la asemenea adevăr. Ea, doar, poate izbuti acest lucru.

Spunea: « Întocmai cum făceam cu Braque. Numai că trebuie să mergem mai departe . . . »

— De fiecare dată cînd mă vedeam cu Braque, şi ne priveam picturile, îi arătam pînzele mele şi-l întrebam: « Oare femeia asta o fi adevărată? Ce crezi, poate umbla pe stradă? » Ziceam: « Are miros la subsuori? » Şi atunci ne uitam iar şi spuneam: « Da, asta parcă ar avea ceva. » Sau: « Nu, astălaltă nu prea are ! . . . Ce voiesc eu este să-i simţi mirosul subsuorii. »

Mica terasă, unde am petrecut « clipe atît de frumoase » — după expresia Jacquelinei —, rămîne pentru mine un reper fundamental în creaţia lui Picasso. Să prinzi realitatea — spunea el —, adevărul lucrurilor vizibile, dar şi al celor invizibile pe care trebuie totuşi să le pătrunzi. Fără literatură, fără supra-realism, fără realism sau figurativism, fără abstracţionism sau cîte şi mai cîte. O pictură care să aibă « firescul » — e termenul pe care-l folosea — realităţii. Al realităţii aşa cum este ea. Nu doar aşa cum e văzută.

Pe mica lui terasă, a făcut într-o zi un « număr » excepţional în jurul « deformării » şi al celor pe care îi numea « deformatori ». Care îşi închipuie că, răsucind puţin pe ici pe colo, sau mulţumindu-se să pună galben pe un nas, izbutesc să creeze un stil. « Ce tare a prins, spunea el, ,,deformarea'' ! Eu n-am ,,deformat'' niciodată. Cézanne, nici el. Şi nici Van Gogh. Dar lumea socoteşte că astea toate au fost deformări. » Şi adăuga (fraze pe care le-am notat întocmai):

— În afară de abstracţionişti ! Abstracţioniştii sînt de neatins ! Şi e comod ! Ei nu « deformează » niciodată. Nu pot fi acuzaţi de una ca asta. Sînt prea bine crescuţi. Oricît de violenţi, oricît de furioşi ar fi, ei nu pot fi chiar violenţi cu totul. Prea sînt « de bon ton ». De vreme ce nu te atingi de viziunea din ochiul privitorului, poţi face tot ce vrei. Numai dacă-l atingi în viziunea lui din totdeauna, numai atunci eşti vinovat. Înseamnă că nu cauţi adevărul: că deformezi . . .

Aş fi vrut să aduc lumea întreagă pe mica lui terasă. Ştiu foarte bine că fiecare pictor te învăluie atunci cînd pătrunzi în universul lui, dacă acesta nu-i un univers fabricat. Fiecare atelier, înţesat cu piesele de convingere ale unei creaţii venite din adîncul fiinţei, vorbeşte de la sine. Se întîmplă atunci să fii cuprins de entuziasmul unei picturi opuse opţiunilor tale obişnuite. Pentru că, din fericire, te laşi cucerit, nu eşti doar teoretician, nu aparţii unei secte a picturii, spre a refuza tot ce nu corespunde opţiunilor tale de ordin general. Dealtminteri, Picasso însuşi era astfel, ştia să vadă pictura oriunde s-ar fi aflat ea, chiar dacă nu se afla decît în doză minimă. Independent de propriul său elan către realitate. Care îl purta — doar acesta — înainte. Şi chiar dacă, în convingerea lui, unicul adevăr se afla aici.

Căci era un «înverşunat figurativist cu voinţă », şi nu putea accepta ca un pictor să se complacă în a face de fiecare dată acelaşi demers abstract, cu un spor sau un minus de nuanţe.

Cînd te aflai în tovărăşia lui, ardenţa pasiunii sale căpăta o asemenea intensitate, adevărul personajului în chiar actul picturii apărea cu o asemenea forţă, încît îţi

https://biblioteca-digitala.ro

venea să-i iei pe detractori de ceafă și să le spui: iată-l pe acela din care ați făcut « un ins ce-și bate joc de lume », un « escroc », un « farsor » care azvîrle praf în ochi și e necontenit în goană după bani. Eventual, un « bufon » și un « clown ».

De toate acestea, Picasso a suferit îngrozitor, mai mult decît s-ar putea crede. Întrucît socotea, asemenea oricărui creator, că receptarea operei sale ar trebui să fie la fel de firească pe cît era opera însăși.

A avut întotdeauna harul, sau nefericirea, de a sîngera sub loviturile celor din jur. Se întîmpla ca un ziarist, sau chiar un pictor — dacă îl pot numi astfel —, să scrie sau să vorbească despre Picasso în termeni voit ofensatori. Aceia care se legau de vîrstă. Aceia care îl acuzau că « minimalizează », că « expediază » pînzele. Că « pictează prea mult » (curioasă imputare). Sau « prea repede » (sărmane Van Gogh !). Că nudurile sale, în pînze ori în gravuri, abuzează de sex din pricina « senilității » . . . A fost tratat drept « clown zaharist » *(sic)*. Și, cu toate că omul acesta — a cărui arzătoare dorință era aceea de a fi iubit ca pictor — se situa « deasupra » unor astfel de injurii, prietenii încercau să-i cruțe truda și solitudinea de rănile cele mai dureroase. Mi se întîmpla deseori să-i telefonez Jacquelinei, spre a-i semnala un ziar plin de venin. Care ar fi putut să-i scape. (Iar Picasso citea mai tot.)

Însă a doua zi, la telefon, Picasso ne făcea o aluzie trist ironică, sau un comentariu pe marginea articolului evitat.

« Poți să-ți închipui că-l pusesem deoparte. Însă ce crezi? Cu poșta de azi dimineață au sosit nu știu cîte scrisori de la prieteni iubitori, între ghilimete . . . Voiau să-și exprime neîntîrziat indignarea . . . Și atunci au trimis articolul în care frazele ucigătoare fuseseră subliniate cu roșu . . . Primele scrisori pe care le-a deschis conțineau tocmai asta . . . »

Într-o zi, cînd ne aflam cu toții pe terasă, Jacqueline, bolnavă, abia se ținea pe picioare. Și, ca să nu ne strice ziua, se prefăcea că totul merge de minune.

Se lungise comod pe un fotoliu pliant, tras jumătate pe terasă, jumătate în « salon ». Sprijinită pe perne, privea.

Intensitatea discuției era atît de mare, încît pictorii își continuau dialogul fără să observe că, brusc, Jacqueline leșinase. Eu aveam, tocmai, privirile ațintite asupra ei. Am văzut-o albă la față și cu privirea dusă. Sar de la locul meu, mă reped să aduc apă, să chem pe cineva, orice. Pictorii se dezolează, cuprinși de vinovăție. Picasso își pierde cumpătul. Ea își revine lent, spune că i-a trecut, că totul e normal, că i se întîmplă adesea. Că se simte perfect, că privește și ascultă fără a pierde nimic.

Mai întîi anxios, cu capul răsucit către fotoliu, Picasso, punînd întrebări peste întrebări, se agită, o mîngîie, o sărută și se lamentează . . . Apoi, puțin cîte puțin, pînzele de pe mica terasă dau la o parte tot ce nu este în legătură cu ele. Jacqueline are un al doilea rău. Apoi, începe să se simtă ceva mai bine. Pictorii se îndepărtaseră din nou. Picasso continua să-și înfățișeze plăsmuirile și, în același timp, să le scruteze. S-au simțit, amîndoi, din cale-afară de umiliți cînd și-au dat seama că luaseră distanță, că se aflau departe.

Dacă ne amintim bine, ultima expoziție de la Avignon înfățișa un mare număr de capete « en présence ». Tot astfel cum am spune « en majesté ». Ochii, privirile acestor personaje dobîndeau o asemenea acuitate, încît alcătuiau, de fapt, o expoziție de priviri.

Capete de bărbați în număr mare, cu sau fără pipă și pălărie, capete de femei sau trupuri de femei în întregime, cu sau fără veșminte, însoțite sau nu de prezența unei păsări. Matadori « în portrete ». Perechi. Îmbrățișări, înlănțuiri, dintre care una în portret și autoportret, sau aproape. Dar toate personajele avînd în privire o forță extremă. Care contribuia, fără vreo urmă de expresionism, la investirea

https://biblioteca-digitala.ro

pînzei cu o prezenţă dublă, şi a personajului cu o personalitate. Ultimele pînze ale lui Picasso definesc o perioadă a privirii.

N-am făcut această reflecţie decît mai tîrziu. Însă tot dialogul nostru cu pînzele o sub-înţelegea de multă vreme.

Pe mica terasă, ori la Picasso în atelier, privirile din pînze, prin felul lor ciudat de a se înfige într-ale noastre — de acolo, din adîncul acelor capete pictate care le puneau în exergă —, nu încetau să ne pună întrebări.

Ţinteam, cu toţii, pînzele drept în ochi. Şi ne amuzam exprimînd versiunea fiecăruia dintre noi despre insul din faţă, a cărui privire nu ne slăbea o clipă.

Şi apoi o luam de la început:

Acesta e indescriptibil. Celălalt ne ia peste picior. Acela simte o enormă satisfacţie faţă de propria-i persoană. Acesta e un intelectual cu greutate. Iar celălalt, spunea Picasso, uitaţi-vă cît e de trist, sărmanul! « Este cu siguranţă un pictor, venit de cine ştie unde . . . »

Apoi, rînduiam din nou pînzele, de data aceasta în tipuri umàne. Într-o zi, capetele întruchipau Apostolii: îi numeam, de la Toma la Iuda. Rîdeam, nu ne venea să credem că am izbutit într-un fel atîta de precis. Altă dată, îi împărţeam pe toţi în buni, în răi, şi în pictori. (Jacqueline se îndrăgostise de un cap masculin, cu plete lungi şi barbă, şi cu ochii enormi. Care se înverşunau să nu ne vadă. Mai tîrziu, Picasso i l-a dăruit.)

Ne jucam mai întîi de-a «umanizarea» pînzelor. Însă, puţin cîte puţin, comportamentul lor ne antrena. Eram furaţi de joc. În această putere a privirii, Picasso căuta cheia unei accentuări a calităţii umane a picturii. Şi i se părea că se află pe aproape.

Ne găseam într-o zi, Pignon şi eu, la Avignon, în Palatul Papilor, în mijlocul mulţimii din expoziţie. Înghesuiţi din toate părţile. Nenumăraţi *hippies* — autentici sau falşi —, plete, bărbi, pălării, ca acelea pe care Picasso le privea cu atîta plăcere pe stradă. Nenumăraţi tineri, într-o deplină libertate de culori, de veşminte. Nenumărate cupluri. O bizarerie pestriţă, magnifica smintealǎ estivală de costume sau zdrenţe. Avignon. Şi teatrul.

În jurul nostru, toate acele pînze cu care dialogasem la naşterea lor.

Pignon îmi spune că are o senzaţie ciudată. Nu-şi mai dă seama bine dacă mulţimea este aceea care pătrunde, ea, în ziduri, sau dacă pînzele coboară şi pătrund în mulţime. Între mulţime şi pînze există o asemenea corespondenţă încît, pînă la urmă, sensul mişcării nu mai are nici o însemnătate . . . Picasso a atins aici o anumită treaptă. Pe care oamenii nu izbutesc s-o desluşească. Ei încep, pur şi simplu, să accepte trecutul. Să accepte chiar şi lucruri pe care mai demult le detestau. Însă, la Avignon, este cu mult mai mult. Aici este ceva care abia s-a născut, şi care s-a născut *altfel*. Încă o dată, Picasso a izbutit ceva nemaivăzut nicicînd. Şi, încă o dată, oamenii *nu văd*. « De fapt — spune Pignon acum —, pictura lui a folosit mereu drept exploziv. Picasso întrunea, în sine, capacitatea unei profunde meditaţii şi, totodată, un control constant al personalităţii proprii. A fost, în toate, anti-esteticianul, anti-diletantul, anti-maestrul, anti-convenţionalul. Viaţa întreagă nu s-a sprijinit decît pe propriul său toiag de pelerin: pictura. A încercat totul, a controlat totul. Şi, în cele din urmă, cu cît se arunca mai departe, cu atît era mai pictor . . . Asta nu văd oamenii . . . »

« Pictorul, înlăuntrul său, vrea să facă lucruri pe care ceilalţi nici măcar nu le bănuiesc. Să smulgă din el însuşi lucruri necunoscute pe care, pînă atunci, abia le presimţise. Va trebui să se arate, într-o bună zi, cum gîndirea lui Picasso a părăsit, cu obstinare, nu doar ce se făcea în jurul lui, de la cubism şi pînă astăzi, dar chiar şi propriile-i cuceriri. Aşa a fost Picasso întotdeauna. »

https://biblioteca-digitala.ro

Pictura are privilegiul de a trăi, *vizibilă*, în tovărăşia creatorului şi a privitorului. Literatura se află totdeauna sub vălurile cărţii închise. « Limbajul scriitorului, spune Pignon, poate fi « mascat » lesne. Printr-o anume dezinvoltură dată de cunoştinţe, prin agilitatea expresiei, prin erudiţie, prin obişnuinţa profesoratului, prin toate recursurile pe care le oferă cultura. Pictorul, el, poate face orice, nu-i cîtuşi de puţin « mascat ». N-ar avea cum. Noi, pictorii, *ştim* ce privim. Sîntem totdeauna în alertă, şi nu ne lăsăm înşelaţi niciodată . . . »

Adevărata cufundare în pictură — fascinaţia picturii — izbîndeşte sau nu, fără vreo explicaţie. Dar adîncimile către care te atrage rămîn misterioase . . .

Cînd ne aflam la Picasso, nu ne desprindeam niciodată de tovărăşia pînzelor. Ni se întîmpla să discutăm cu înverşunare. Cînd Pignon a publicat *În căutarea realităţii* [1], Picasso i-a spus: « Am citit-o şi recitit-o atîta, pînă s-a subţiat de tot. »

Cînd am publicat întîiul meu pamflet, *Arta şi anartiştii* [2], a fost încîntat. Mi-a spus: « Îţi dai seama, pentru mine este miere pe pîine ! » Dimpotrivă, cînd am publicat continuarea, *Arta şi trandafirul* [3], la prima noastră întîlnire s-a arătat de-a dreptul furios. Găsea că n-ar fi trebuit să acord atîta importanţă « mîzgălitorilor » de artă, ucigătorilor de artă, celor care se distrează pe spinarea artei, concursului Lepin al artelor anti-arte. « Te ocupi prea mult de toate astea, spunea el. Nu merită. Le iei peste picior, însă te amuză . . . Le arăţi prea multă indulgenţă. În fond, într-un anume fel, îţi plac ! . . . »

Îmi plac, fără nici o îndoială. Nu sînt împotriva celor pe care i-am numit « anartişti ». Pot spune, chiar, că ador aşa ceva. Cu o singură condiţie: să nu se înfăţişeze drept avatari moderni ai lui Rembrandt, să nu se denumească pictori, să dea pace noţiunii de artă, şi să sociologizeze, să distrugă, să golească, să « expansioneze », să-şi ciupească sînii sau să expună cai, numindu-se cu numele ce li se potriveşte: de pildă, *anartişti*.

« Trebuie să profităm de libertate, spunea Picasso. O avem pe de-a-ntregul. N-o să ne ardă nimeni pe rug ! Însă nu libertatea de dragul libertăţii, — asta ce interes ar mai avea? În clipa aceea, n-ar mai fi nici o nevoie de pictură ! . . . »

Picasso îi reproşa lui Pignon că e « prea bun ». Că manifestă « indulgenţă » pentru toate domeniile artei şi ale anti-artei. Că nu încetează de a crede că « din tot ce se mişcă o să iasă ceva ».

« Şi asta n-o să-ţi folosească la nimic, spunea el. Ţie, care faci tocmai invers, şi pînă la urmă nimeni nu e în stare să înţeleagă nimic din tot ce faci. În afară de mine . . . Tu? O să vezi, o să repeţi destinul lui Cézanne. Dar ia să vezi cum au să te iubească după ce o să mori ! Numai că, pînă atunci, au să facă tot ce le stă-n puteri ca să te omoare. Fiindcă, ori ce-ai spune, ei *nu văd*. Crezi că văd ce fac eu? Mă adoră. Asta-i drept, mă adoră. Dar pentru ei nu sînt altceva decît X. Doar că-i interesez în mai mare măsură, şi asta, poate, pentru că ştiu cu toţii că ce fac eu este cu mult mai scump decît ce face X . . . »

Am însemnat cuvintele acestea întocmai . . . Într-o seară, cinasem împreună, îndată după sosirea noastră. Aveam o migrenă cumplită. Picasso îl trage pe Pignon în atelierul vecin cu încăperea centrală. Îi auzim discutînd mai vehement ca totdeauna. Picasso îi spunea lui Pignon: « Te aşteptam ! Te aşteptam ! Am lucrat pe rupte, dar nu ştiu de loc ce-am făcut. Mă întreb ce-o să spui. Te aflai tot timpul îndărătul meu, în atelier . . . » Şi mai spunea: «Nu ştiu dacă sînt mulţumit sau nu de ce-am făcut. Uneori mi se pare că iese ceva . . . Că merge, că începe să-mi placă . . .

---

[1] *La Quête de la réalité*, Editions Gonthier, 1966.
[2] *L'Art et les anartistes*, Editions Bourgois, 1969.
[3] *L'Art et la rose*, Editions Bourgois, 1972, (10/18).

https://biblioteca-digitala.ro

Şi, cînd mă întorc, sînt scîrbit, mă uit la pînze şi mi se pare că seamănă cu capacele unor cutii de *camembert*... Mă întrebam: ce-o să spună Pignon?...»

Repeta deseori această ultimă frază. Pe cînd lucra, avea îndărătul lui sau pe Pignon, sau şirul nesfîrşit al pictorilor — vechi, moderni, şi făcînd parte din stilurile toate. Dar, de rîndul acesta, avea lucruri de arătat şi de spus. Au pornit amîndoi spre atelier, zicînd cu fermitate: « Doamnele să rămînă aici. »

Ştiam că voi vedea pînzele a doua zi. Şi aveam înţelegerea de a lăsa pictura singură cu pictura. Asta nu ne împiedica să facem ironii în jurul cuvîntului « doamnele ». Cu toată migrena uneia şi cu toată oboseala celeilalte, nu eram cîtuşi de puţin supărate de a fi primit în dar acest răgaz. Şi de a putea vorbi în tihnă, despre orice. Chiar despre cei doi « domni », despre dificultatea lor de a exista şi despre a noastră.

Nu ne-am clintit din loc. Ne simţeam bine. Migrena mea începea să se calmeze. Auzeam glasurile care ajungeau, din cînd în cînd, pînă la noi.

Au rămas pînă la ceasurile două noaptea, discutînd faţă în faţă, ca nişte tineri pictori pradă furorilor creaţiei. Picasso avea pe atunci optzeci şi opt de ani. Era în plină formă în noaptea aceea, şi deosebit de volubil.

Urcăm în sfîrşit spre camerele de culcare. Picasso şi Pignon, absorbiţi în continuare de discuţia lor. Pe trepte, Picasso încă mai spunea: « Ai să vezi, nu s-a terminat!... Mai am lucruri de spus...»

Singura mea dorinţă, în acele clipe, se rezuma la a fi lăsată să dorm.

Abia mă întinsesem pe pat, cînd se aud bătăi în uşă: e Picasso. A mai găsit şi alte argumente. Vrea « să se apere », spune el. Şi să atace. Şi totul e reluat de la început. Şi se aşează pe marginea patului nostru.

Văd şi acum odaia aceea, şi pe Pignon cu periuţa de dinţi în mînă. În faţa mea, pe perete, o reproducere destul de mare a unui ins bărbos din perioada *bleue*, despre care se spune că este un autoportret al lui Picasso, iar ceva mai la dreapta, o femeie din aceeaşi perioadă. Pe *cheminée*, un vraf de cărţi, din care nu lipseau niciodată cîteva volume de *Serie Neagră:* Marcel Duhamel le trimitea pe toate prietenilor săi. Mi-au fost preţioase, acolo, din mai multe motive. În primul rînd, aveam întotdeauna de citit. Dar, mai ales, le aveam tot timpul la îndemînă, şi mă slujeam de paginile albe de la sfîrşitul lor pentru a nota, în orice clipă, lucruri pe care n-aş fi vrut să le pierd din replicile unuia sau ale celuilalt.

« Doamne! am spus. Cînd mă gîndesc că sînt atîţia oameni care ar dori să fie în locul meu, iar eu aş da orice ca să te duci la culcare, Picasso... Du-te la culcare!...» — « Aşteaptă, spunea el. Numaidecît...»

Am rămas o bucată de vreme să-i ascult, — fascinaţi, amîndoi, de conversaţia lor pînă la punctul de a nu mai observa nimic altceva. Era vorba despre un anume tip de aprehensiuni în faţa realităţii. Şi, dacă am înţeles bine din tot ce-au povestit a doua zi, Picasso se simţise agresat, în cartea lui Pignon, printr-un atac împotriva simbolismului în general. Şi împotriva unui anume mod de a aborda ideile în pictură care înlătură orice literatură, şi care îi păruse lui Picasso în atingere cu unele dintre operele sale.

Simţea nevoia de « a se apăra ». Repeta întruna vorbele acestea. Pignon mi-a povestit că Picasso îi explicase, cu o încăpăţînare aproape copilărească, voinţa lui în anumite cazuri.

« Eu, spunea el, dacă pictez un om, pot foarte bine să-i pun un ceas la mînă! Nu mă deranjează de loc, ba chiar simt nevoia s-o fac. Asta face parte din viaţa de azi. Dacă fac un războinic din seria de *Sabine*, îi pun bonetul frigian!... Iar dacă pictez Pacea, încerc să spun că totul e posibil. Că peştii pot sta în colivie, iar păsările în apă...»

https://biblioteca-digitala.ro

Şi mai spunea că asta nu-i decît o latură a lucrurilor... Care nu poate lămuri definitiv totul. Pignon îl întreba: « Dar *Guernica?* » El răspundea că « Da, bineînţeles, *Guernica* a fost cu totul altceva ». Nimic mai mult.

Îşi azvîrliseră idei în mod anarhic. Însă toate porneau de la acele aprehensiuni în faţa realităţii.

De care acuzaţie se apăra Picasso? Şi care era atacul lui Pignon? Şi vice-versa? Nici unul dintre ei n-a fost în stare să mă lămurească. Nu erau de acord decît, doar, în privinţa libertăţii. Picasso, afirmînd că libertatea « este o înţelegere a libertăţii ». « Nu poţi fi destructiv în pictură. Sau, atunci, te distrugi pe tine însuţi. » Pignon, completînd că libertatea nu e simpla dorinţă de a fi liber, « nici o dezinvoltură oarecare ». Iar Picasso: « Liber, asta nu înseamnă că ai rămas tu singur, asta înseamnă că ai asimilat toate cîte au fost înainte, că toate se află înlăuntrul tău, nici nu te mai gîndeşti la ele... »

Ne obişnuisem, dealtminteri, să-i vedem cum se interesează, în voia hazardului şi a străzilor, de expoziţiile cele mai banale, cele mai groaznice şi amatoriste. Găseau întotdeauna « ceva » de salvat. « E o mizerie, dar sînt, cu toate astea, pictori... » — « Există oameni cărora le place asta, şi atunci... »?

Din patul meu, am apucat în sfîrşit un volum din *Seria Neagră* şi am început să notez fraze. Pe care şi le azvîrleau în faţă unul altuia, dar în care păreau a fi întru totul de acord.

« Abstracţioniştii se mulţumesc mereu cu acelaşi demers, în aceeaşi direcţie, fără revirimente » (Pignon). « Revirimentele înseamnă căutare. Nu poţi să cauţi la nesfîrşit în una şi aceeaşi groapă, unde n-a mai rămas nimic » (Picasso). « Tu n-ai făcut decît să traversezi cubismul, ca un mijloc posibil, şi ai ieşit imediat » (Pignon). « Da, dar asta putea să mă ucidă. Putea să mă ucidă şi rămasul acolo » (Picasso). « Lumea este continuă, dacă vrei s-o secţionezi ca să încapă în pînză, trebuie s-o reinvesteşti » (Pignon). « Cînd vorbesc despre muncă, nu vorbesc numai despre migala ei. Ci despre munca ce înlătură o dificultate pentru a merge mai departe » (Picasso). « Dacă îţi pui cu adevărat nişte probleme, poţi să le şi rezolvi » (Pignon). « Cînd ai făcut *Lucrătorul căzut*, nu ţi-a pozat nimeni, n-ai făcut un peisaj aflat în faţa ochilor tăi. Ai atins o realitate simbolică » (Picasso). « Nu, nu simbolică. Am explorat o realitate expresivă. Dar nu simbolică. O stare de fapt... » (Pignon). « Vreau să-mi explici odată pentru totdeauna ce vezi tu în pictura mea de azi... Şi o să-ţi spun şi eu ce văd într-a ta » (Picasso).

Adevărul mă sileşte să spun că asta-i ultima însemnare. Cum Picasso începea să se instaleze în jumătatea liberă a patului, am capitulat. M-am ridicat şi m-am dus să-i iau locul în patul său, alături de Jacqueline.

Discuţia a continuat a doua zi, după prînz. Ştiu că Pignon a încercat să-i înfăţişeze lui Picasso un soi de panoramă a tot ce se făcea în vremea aceea în jurul lor. Cu toate raţiunile sale proprii de a fi împotrivă, dar, totodată, şi cu acelea de a se interesa. Chiar opunîndu-se. După principiul că investigarea realităţii implică « a devora tot ce se face ».

Ducîndu-se înapoi în atelier, Picasso a mormăit: « Dacă tot ce spui tu despre artă în general este adevărat, şi dacă ai dreptate, atunci va trebui să iau totul de la capăt!... »

Pignon i-a răspuns că, în orice caz — har Domnului! —, Picasso ia mereu totul de la capăt. « Ce mi se pare extraordinar », mi-a spus el mai tîrziu, e că Picasso se simţea implicat în tot ce spuneam eu despre pictură în general... »

În seara aceea, Jacqueline a constatat că discuţia lor fusese, poate, pasionantă, dar că nici unul şi nici celălalt nu reuşea să relateze despre ce anume a fost vorba. « Despre pictură », tranşase Picasso.

https://biblioteca-digitala.ro

Mă gîndeam că omul acesta şi-ar fi putut petrece întreaga-i existenţă în linişte deplină, aşa cum au făcut-o atîţia alţii, cantonat într-una, doar, din « perioadele » sale. Dar, dincolo de toate suprastructurile gloriei, ale succesului, ale muzeelor şi aşa mai departe, el demonstra necontenit că doar pictura plină de vitalitate, în perpetuă metamorfoză, repercutînd continuu, este aceea care hrăneşte viaţa lui profundă . . .

« Voia să spună — afirmă Pignon — că nu există nimic definitiv. Că orice pictură este o etapă către altceva. El n-a reluat nicicînd recitarea a ceea ce spusese altă dată. Şi n-a banalizat nicicînd etapele creaţiei, lungindu-le la nesfîrşit. N-a căzut niciodată în capacanele banalităţii . . . »

În ultimele luni ale vieţii lui Picasso, mi se întîmpla să desluşesc, în glasul pe care îl avea Jacqueline la telefon, o notă de triumf: de fiecare dată cînd Pablo renăştea, o trimitea la Cannes să cumpere creioane, pînze, hîrtie pentru desen. Fiecare dintre dorinţele acestea sublinia viaţa biruitoare.

Într-o zi a anului 1978, la Mougins, eram aşezaţi amîndoi alături de Jacqueline. În climatul unei « succesiuni » dificile. Toate lucrările, toate obiectele, chiar şi scrumierele, fuseseră etichetate . . . Era un soare somptuos. Ne aflam în camera cu pînzele « pentru Jacqueline », oferite de Picasso cu ocazia unei aniversări sau a unei serbări, şi dedicate ei.

Jacqueline s-a dus să caute un maldăr de hîrtie pentru desen, neatinsă. Ultimele hîrtii pe care Picasso le adunase pentru lucru. I-a spus lui Pignon: « Îţi revin de drept. » Pignon le-a luat, mai tulburat de acest dar decît de oricare altul.

În româneşte de CRISTINA HĂULICĂ

Corectura LIDA IGIROŞIANU

Tipărit la Întreprinderea Poligrafică « ARTA GRAFICĂ »

https://biblioteca-digitala.ro

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20

REDACŢIA: CALEA VICTORIEI 115. TEL. 50.64.35.
ADMINISTRAŢIA: CALEA VICTORIEI 115 TEL. 50.74.96.
BUCUREŞTI

Lei 34

43804

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro